SHL
WITHDRAWN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/cahiers-du-sud_1958_47

SUR L'AMOUR PROVENÇAL

DE L'AMITIÉ A L'AMOUR

OU DE

L'AFFRÈREMENT PAR LE SANG A "L'ÉPREUVE" (ASSAIS)

I

Dans les sociétés primitives l'amitié masculine a toujours précédé l'amitié intersexuelle comme type de communion animique idéalisée. Elle a pris conscience d'elle-même, chez presque tous les peuples, en s'extériorisant dans des rites d'affrèrement par le sang qui sont pratiqués encore aujourd'hui en Asie et en Afrique, et dont il demeure des vestiges nombreux dans l'actuel folklore européen. Les amis échangent leurs sang, [1] soit en en buvant quelques gouttes mélangées à une potion, soit en faisant coïncider des incisions pratiquées à leurs bras, à leurs cuisses, ou, assez souvent, sur la poitrine, à la place du cœur. Il suffit parfois, pour que deux individus deviennent « frères », qu'ils mangent dans le même plat en présence de leurs parents et alliés - ou qu'ils participent à un repas commun en famille ou dans un temple - et qu'ils prononcent à haute voix le serment d'amitié. Dans toutes ces cérémonies, ce qui importe, c'est qu'il y ait serment devant témoins ; ce qui compte, c'est la solennité dont s'accompagne la promesse.

Tamassia a montré [2] que, dans les sociétés semi-pri-

---

(1) En certains cas, l'échange des sangs est remplacé par celui des salives ou des souffles, dans le baiser. — « Chez les anciens Germains, la *Snorraeda* substituait la salive au sang » (J. Grimm, *Geschichte der deut. Sprache*, 1883, I, p. 194). — Chez les Somalis et les Gallas le lien par la salive assure à l'étranger tous les droits des membres de la tribu ; Paulitsche, *Ethnographie...*, p. 246 ; cité par H. Tegnaeus, *la fraternité du sang*, Payot, Paris, 1954 ; p. 214, n° 2.

(2) La frequenza della lotta nelle antiche età esigeva che l'individuo, per non soccombere, si agguerrisse in tutti i modi... Gli era quindi necessario l'aiuto de' famigliari, che combattessero per lui, lo guardassero dagli assalti de' nemici e lo vendicassero. (L'Affratellamento... del dottor Giovani Tamassia, Roma-Torino-Firenze, 1886 ; p. 3.

mitives, où il n'existe pas d'état organisé, justicier au sens moderne du mot, les guerriers ne peuvent être protégés contre leurs ennemis particuliers, ni vengés, s'ils viennent à être tués - que par des amis qui leur soient dévoués jusqu'à la mort. Cela suffit à expliquer l'espèce de surestimation dont l'amitié masculine a toujours été l'objet de la part des aristocraties militaires. Et le caractère héroïque des plus anciennes fraternités est une des causes - mais non point peut-être la plus importante - qui en ont fait, généralement, *exclure les femmes*. Sans doute il est naturel aux hommes de s'entr'aider dans les combats - certains animaux en sont capables - mais les rites de l'échange des sangs avaient surajouté de bonne heure à la solidarité instinctive de tous les membres du groupe, une amitié par couples, fondée sur la croyance que les « amis » ne formaient plus *qu'un seul et même être*. Puisqu'ils avaient mêlé leurs sangs, où réside le principe vital, ils devaient, comme les jumeaux, mourir en même temps ; et, de fait, il arrivait fréquemment que l'un ne voulût pas survivre à l'autre, s'il périssait.

●

Bien que l'échange des sangs ait eu pour conséquence de donner aux amis jurés les mêmes pères et mères, et qu'il ait pris par là, une certaine valeur parentale, il ne semble pas, pourtant, que pour les primitifs, le lien ainsi créé ait entraîné la participation à l'unité *familiale*, laquelle, d'ailleurs, ne reposait pas toujours sur la communauté de sang. On trouvera dans l'ouvrage de M. Tegnaeus (*la Fraternité du sang*), l'examen critique des diverses théories sociologiques qui s'opposent sur ce point - notamment celles de Westermarck, Robertson Smith et Davy. De toutes façons, il est sûr qu'au moyen-âge, époque qui nous intéresse surtout ici, les rites d'affrèrement chevaleresques avaient perdu, s'ils l'avaient jamais eu, tout caractère parental ; et qu'ils ne déterminaient qu'une amitié pure fondée sur un libre choix. Rappelons seulement, avec Westermarck et M. Tegnaeus que, chez les primitifs eux-mêmes la fraternité du sang, contrat librement consenti par deux individus, est très différente de la fraternité naturelle qui est, évidemment, « un état de fait que les individus trouvent tout constitué à leur naissance, sans contribution active de leur volonté »..., que les obligations envers le « frère de sang » engagent plus directement que celles qui lient deux frères véritables : la *tenerezza tra compagni era piu forte que tra fratelli naturali* (Tamassia, p. 5) ; enfin et surtout que bien des peuples d'Afrique, d'Asie et d'Europe ont opposé souvent la fraternité du sang à la parenté naturelle, en minimisant la seconde

au bénéfice de la première [3]. Ce sont surtout les juristes romains et byzantins qui ont interprété la coutume de l'échange des sangs - telle qu'ils la trouvaient chez les Slaves, par exemple, - comme une *adoptio in fratrem* ou un *adelpho poiesis* (ou *adelpho poiesia*), analogue, du point de vue juridique, à l'adoption d'un enfant, parce qu'ils ne pouvaient concevoir autrement la nature du lien qui unissait les compagnons. Mais, en réalité, les Barbares mettaient beaucoup moins l'accent sur la nouvelle parenté ainsi acquise que sur l'amitié totale (et sublimée) qui naissait de la cérémonie par laquelle ils la solennisaient. On peut supposer que ce que souhaitaient les contractants, c'était de fonder, précisément, cette étroite communion animique. Il leur suffisait pour cela de considérer le sang comme le siège de la vie, le véhicule du principe individuel, selon une intuition qui naît spontanément chez les primitifs et se retrouve même chez les civilisés, sans avoir besoin de le faire intervenir aussi comme support - mythique - de l'hérédité. Il est tout à fait remarquable que Lucien (milieu du IIe siècle) ne fasse aucune allusion au caractère parental de l' « affrèrement », dans son *Toxaris*. « Quand nous rencontrons, dit le Scythe, un *homme de bien, capable de belles actions*, nous allons vers lui... nous le recherchons comme une maîtresse et le fréquentons ; et quand nous décidons de devenir amis, nous prêtons le plus grand de tous les serments, celui de vivre ensemble *et de mourir*, si besoin est, l'un pour l'autre. Et voici comment nous faisons : entaillant ensemble notre doigt, nous laissons couler le sang dans une coupe ; nous y trempons la pointe de notre glaive, en le tenant tous les deux ; puis nous buvons ensemble. *Rien ne peut plus, dès lors, nous séparer* » [4].

C'est bien un jugement de valeur, on le voit, qui préside ici au choix de l'ami, exactement comme dans l'amour chevaleresque (hétérosexuel) où l'amant choisit parfois la dame pour ses *vertus* (non érotiques), ou dans l'amour courtois, où il s'éprend de la plus belle, de la plus parfaite, sur estimation de ses qualités mondaines et morales, autant, prétend-il, que sur celle de ses charmes. On notera également, qu'il s'agit ici d'une amitié transcendante, s'accomplissant dans la mort et dans l'au-delà de la mort, et qui requiert, de ce fait, une base magique ou religieuse. Cette fidélité à l'ami finira, à la longue, par se transposer en fidélité érotique à la Dame. Le thème chevaleresque de la *mort-par-amour* dérive sûrement du *dévouement jusqu'à la mort* (en honneur chez les Germains aussi bien que chez les Arabes), qui a servi longtemps de définition commune à l'amitié et à l'amour, encore mal distingués l'une de l'autre. Mais aux époques dont nous parlons présentement, la femme était encore tenue *pour*

(3) H. Tegnaeus, *op. cit.*, p. 15.

(4) Lucien, *Toxaris*, ch. 37. C'est Giovanni Tamassia qui a reconnu le premier l'importance de ce texte (*L'affratellamento*, p. 157. — Tegnaeus la cite également, p. 22.

incapable de vertus et de belles actions. Elle n'avait, aux yeux des guerriers, aucune existence morale. Dans le dernier exemple d'amitié masculine rapporté par Lucien, dans *Toxaris,* l'ami parfait n'hésite pas un seul instant à sacrifier sa femme et ses enfants pour sauver son *alter ego.* Nous verrons que dans la chevalerie occitane, il en a été de même, à l'origine : le salut du « compagnon » était plus précieux que celui de l'épouse. Ce comportement masculin, qui ne laisse pas de surprendre, devait, en bien des cas, blesser profondément la sensibilité féminine, dans la mesure où elle pouvait prendre conscience d'elle-même.

●

On pourrait penser que Lucien a assimilé - de propos délibéré ou non - l'affrèrement par échange des sangs à l'*amour grec,* tel qu'il aurait dû être. Il est indéniable qu'ils se ressemblent par certains côtés. Ils ne sauraient, pourtant, être confondus. Si, chez les guerriers, la « fraternité » s'est parfois colorée d' « homosexualité », si elle a parfois utilisé ou développé des tendances homosexuelles, il semble bien que, par nature, le « lien par le sang » ait été considéré par eux comme théoriquement incompatible avec l'acte charnel. Pourquoi des amants déjà unis par les relations physiques auraient-ils pratiqué, en outre, l'affrèrement, si non précisément, pour transcender la sexualité ? Si l'amitié préfigure l'amour, ce ne peut être que l'amour *pur.* Sans doute l'amour grec passait-il, en principe, pour pur ; mais pour idéalisé qu'on le suppose, il n'en était pas moins provoqué par le désir physique, dont l'amitié se passe fort bien. On sait, d'ailleurs, que l'homosexualité antique était surtout *pédérastique* et qu'elle supposait une sorte de supériorité morale (et souvent une supériorité d'âge) de l'amant sur l'aimé, lequel n'était d'abord *surestimé* que pour ses charmes physiques. L'amant avait le devoir de se perfectionner lui-même au contact de la beauté charnelle passive, symbolisant à ses yeux la beauté idéale non incarnée ; mais aussi celui de perfectionner l'ami moralement et intellectuellement. On ne trouve rien de tel dans l'amitié par affrèrement. Les frères ou *compagnons d'armes* ne se sont jamais surestimés réciproquement selon cette échelle de valeurs attribuant la beauté physique à l'aimé, la valeur morale à l'amant. Cela eût supposé que la communion animique recherchée avait commencé, comme l'amour, par un émoi charnel : ce qui, théoriquement, ne pouvait être *jamais* le cas. Les frères du sang *s'estimaient* à leur juste valeur sur le champ de bataille : les qualités dont ils avaient à faire preuve étaient appréciables dans leur réalité objective, en dehors de toute mythologie ou idéalisation. Si

leur amitié a comporté un élément de sacralisation, c'est dans la mesure seulement où elle créait une conscience sur-individuelle capable de vaincre la mort.

Enfin l'amour grec - tel qu'il était défini socialement et « philosophiquement » - était une passion *temporaire,* toujours contrôlée par la raison. Non seulement le sage ne devait pas aimer les jeunes gens au delà de l'âge où il n'était plus convenable qu'ils le fussent (l'âge de la première barbe), mais il fallait, surtout, que par vertu, ils les abandonnât en chemin, lors qu'il était devenu capable de reporter sur les essences idéales le désir qu'il avait d'abord eu des beaux corps. Ce thème - connu des platoniciens arabes a été de très bonne heure intégré à l'Erotique hétérosexuelle. Chez les Arabes, quand *Leila* a donné à son amant l'idée de la beauté divine, celui-ci n'a plus qu'à lui dire adieu. (La pièce I de Jaufre Rudel - *quan lo rossinhols el folhos* - est une transposition de l'*adieu* à Leila : « Amour, je me sépare de vous avec allégresse, parce que je vais cherchant mon mieux »...).

Les amis-par-le-sang n'agissaient pas de même - et Lucien semble même admettre que pour cette raison la *fraternité* valait mieux que l'amour - : leur liaison, d'essence magico-animiste, durait jusqu'à la mort. Et si l'un d'eux manquait à son devoir, l'autre n'était pas dispensé pour autant d'accomplir le sien. Il faut donc conclure de tout ce qui précède que l'*échange des sangs* ne se laisse nullement réduire aux relations homosexuelles (ni à l'homosexualité platonicienne) et qu'il ne s'explique point par elles. Il constitue, au contraire, le type le plus général et le plus parfait de *communion animique,* celui dont sont dérivés peut-être tous les autres.

●

Tous les peuples qui, de près ou de loin, ont été en rapport avec les anciens Aquitains ont connu des rites de fraternité du sang : les Ibères, les Celtes, les Germains ; plus tard les Arabes d'Espagne et les Byzantins (qui les tenaient des Slaves). Il est donc difficile de déterminer la part qui revient à chacun d'eux dans l'élaboration des rites d'affrèrement pratiqués au XI^e^ et XII^e^ siècles dans le compagnonnage chevaleresque. Avaient-ils toujours été en usage dans la noblesse aquitaine « autochtone » ? Ont-ils été empruntés au Celtes [5] ou aux Germains ? Se sont-ils

(5) Adiatuanus, roi des Sotiates avait avec lui six cents *soldurii*... « la condition de ces personnages est la suivante : celui à qui ils ont voué leur amitié doit partager avec eux tous les biens de la vie, mais s'il périt de mort violente, ils doivent ou subir en même temps qu'eux le même sort *ou se tuer eux-mêmes ;* et de mémoire d'homme, il ne s'est encore vu personne qui refusât de mourir *quand avait péri l'ami auquel il s'était dévoué* » (Cesar, *de Bello Gallico,* III, 22 ; trad. L. A. Constans).

L'étymologie de mot *soldurii* est celtique ou peut être ibérique. La coutume à laquelle il correspond n'était sûrement pas d'introduction

développés, surtout, sous l'influence de l'Espagne musulmane et par les contacts fréquents que les Occidentaux eurent, par la suite, au temps des Croisades d'Orient, avec les Arabes et les Byzantins ? Des civilisations très différentes ont probablement concouru à introduire en Occitanie - ou à y *renouveler* - des pratiques analogues ou, tout au moins, concordantes. Quoi qu'il en soit, il est sûr que le compagnonnage était déjà constitué vers la fin du XI[e] siècle, et qu'il se présentait comme une forme privilégiée - et plus ou moins christianisée - de la fraternité du sang.

Simeon Luce [6] pensait que l'enseignement de Rhazès, célèbre médecin arabe mort en 923 chirurgien de l'hôpital de Bagdad, avait répandu indirectement en Orient, puis en Occident, la mode des incisions symboliques. « On se fait saigner, écrit-il, quand on se croit gêné par une exubérance de vie animale, mais encore pour mêler son sang à celui d'un ami, d'*une bonne amie,* en signe d'union charnelle ». Mais il est difficile d'admettre que l'influence de Rhazès se soit exercée si tôt en Aquitaine - ce sont plutôt les Cathares, semble-t-il, qui ont vulgarisé l'usage de la saignée en Occident - et surtout que le mélange rituel des sangs ait déjà été d'usage courant *entre hommes et femmes*. Mais, par imitation des Arabes d'Espagne, puis des Sarrasins d'Orient, *qui connaissaient les mythes du cœur échangé,* interprétation poétique de l'échange des sangs, et qui, plus tard, enseigneront précisément aux Occitaniens à étendre aux relations hétérosexuelles ce mode symbolique de communion parfaite, il n'est pas impossible que les vieilles traditions celtiques et germaniques - tout en restant essentiellement viriles - aient revêtu une signification plus épurée, moins archaïque et moins dépendante surtout de la conscience collective guerrière ; et que bien que christianisées, elle se soient ressenties, dans les pays du sud, de la mystique d'Amour de l'Islam.

Déjà, dans l'hymne de *Waltarius* on constate l'existence de fraternités guerrières instaurées par le mélange des

---

récente chez les *Sotiates*. Il s'agit, il est vrai, ici, d'un pacte liant plusieurs guerriers à leur roi, mais ils ont tous conclu ce pacte *individuellement* ; et ils sont, d'ailleurs, liés également *les uns aux autres*, par un serment solennel. Cf. : les *comites* (compagnons) qui, en Germanie, s'exposaient à tous les périls pour sauver leur chef bien aimé (Tacite, *Germanie*, 13-14).

En ce qui concerne l'existence à Rome de semblables coutumes, les témoignages sont peut nombreux et peu probants. Selon Festus un certain mélange de vin et de sang était appelé chez les anciens Romains *assiratum* (de *assir*, sang), ce qui laisserait supposer qu'ils connaissaient un affrèrement « par *absorption* ». — Tertullien (*Apol.* ch. 8) pense que le sang humain que burent Catilina et ses conjurés au cours de la cérémonie rapportée par Salluste (*Cat.* XXII) n'était autre que celui des conjurés eux-mêmes. (Cf. aussi : *Encyclopédie Diderot* : art. : *Fraternité* d'armes), et non celui d'une victime innocente qu'ils auraient sacrifiée, pour établir entre eux une solidarité indissoluble, en participant tous au même crime. (mode de *liaison* attesté ailleurs, mais qui n'a pas du tout le même sens).

On trouvera dans *Tamassia* et *Tegnæus* (op cit) tous les textes de l'Antiquité ayant trait aux affrèrements par le sang.

(6) Siméon Luce, *Histoire de Bertrand Duguesclin et de son temps*, Paris, 1882 ; p. 58.

sangs [7]. Dans une version du *roman de Lancelot* il est question de trois chevaliers qui « se tirent le sang » pour devenir amis [8]. Du Cange cite des exemples de chevaliers français et allemands qui « pour symbole d'amitié fraternelle se firent saigner ensemble et mêlèrent leur sang ». Des rites analogues étaient connus dans toute la chrétienté. En Ecosse, en Irlande comme en Allemagne et en France. Au XIII[e] siècle ils étaient très employés entre chrétiens et musulmans, lorsqu'il fallait conclure un traité de paix, un pacte de non-agression [9]. Albéric rapporte qu'en l'an 1187 un comte franc de Tripoli dut se soumettre à une cérémonie de ce genre pour faire alliance avec un sultan musulman : ils burent de leur sang mêlé à un breuvage [10]. D'après Joinville, l'Empereur de Constantinople et le Roi des Commains s'allièrent et devinrent frères en buvant leur sang et de part et d'autre, leurs gens les imitèrent (*Encyclop.* Frères d'armes). La déposition du Templier Antoine Sici de Verceil nous apprend « qu'à cette époque (1311), le précepteur de la maison de Sidon, un certain Mathieu, né en Picardie, était considéré comme le frère du soudan de Babylone, parce qu'ils avaient tous deux bu respectivement le sang de l'autre » [11].

Ces pratiques étaient parfois considérées comme contraires à l'esprit du christianisme. Mais lorsque Baudouin, comte de Flandre, reproche aux Grecs de se conformer aux usages des Barbares, au point de boire leur sang quand ils font alliance avec eux [12], ce n'est point le contenu symbolique de la coutume byzantine qu'il entend réprouver mais la forme païenne qu'elle revêt. Les affrèrements ne parurent plus choquants dès qu'ils eurent été christianisés dans leur cérémonial. Ils le furent très facilement, car leurs rites, bien que reposant essentiellement sur la magie du sang, ont toujours admis - même chez les primitif - de nombreuses substitutions signifiant l'échange ou la communion. Pour devenir compagnons, les chevaliers levaient la main en signe d'engagement, écoutaient la messe ensemble, « s'embrassaient par bonne amour », se donnaient l'accolade, échangeaient leurs armes, portaient les même habits. Dans la plupart des cas, ils baisaient ensemble la *paix* que l'on présente aux fidèles dans la cérémonie de la messe, ou prêtaient ensemble

---

(7) Flach, *les origines*, p. 471 et s. ; Mills, History of chiv., ch. IV. La Curne de Sainte Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, Paris, 1826, I. p. 227. Tegnaeus, *la fraternité du sang*, p. 26.

(8) Ms n° 6730 de la Bibl. royale. La Curne de Sainte-Palaye, *Mém. sur l'anc. chevalerie*, p. 151.

(9) On a souvent signalé le rôle *pacificateur* joué par les rites d'échanges des sangs.

(10) H. Tegnaeus, *op. cit.*, p. 27.

(11) Déposition d'Antoine de Sici de Verceil, 1311, in. : *Le procès des Templiers traduit...* par R. Oursel, le Club du meilleur livre, 1955, p. 291.

(12) Joinville, *Hist. de St-Louis*, ch. XXI, Tegnaeus, op. cit., p. 58. note 33). Sur ce *spurcissimus gentilium ritus pro fraterna societate ineunda*, reproché aux Byzantins, voir : Nic. Choniatae, II, 5, et Du Chesne *script. franc.*, v. p. 278.

serment sur l'évangile, devant témoins... Nous insistons sur la variété des symboles employés pour montrer combien il devait être aisé, par la suite, de les faire servir à l'expression de l'amitié amoureuse intersexuelle, pour peu que leur signification première [13] se maintînt dans l'inconscient collectif.

●

L'exemple le plus saisissant qu'on puisse donner du compagnonnage occitanien nous est fourni par le roman de *Daurel et Beton*. Il est assez tardif - XII[e] siècle - mais sa fiction, d'allure archaïque, s'inspire, semble-t-il, de traditions qui ne sont pas de l'invention du poète. Quoique le style en soit fort maladroit, il présente une glorification puissante et dramatique de *toutes les formes de dévouement*. On y voit un humble vassal sacrifier son propre fils pour sauver celui de son seigneur, une femme admirable prodiguer les marques du plus pur amour à son mari, qui ne paraît guère s'en soucier, enfin - et c'est ce qui doit retenir notre attention - un chevalier vouer à son frère d'armes, à son compagnon juré - d'ailleurs indigne de pareil attachement - une amitié à laquelle il restera fidèle, même lorsqu'il périra sous ses coups. Le compagnonnage qui nous est décrit ici consiste en une sorte d'adoption confirmée par un serment prêté sur l'Evangile en présence de nombreux témoins, qui établit entre les deux contractants *la communauté de biens*. Le duc Beuve d'Antone va jusqu'à spécifier que, dans le cas où il viendrait à se marier et mourrait sans enfants, il laisserait à son compagnon Gui, sa veuve, et par conséquent, tout son héritage [14]. Ce Gui profite de l'amitié vraiment trop confiante que lui a vouée Beuve d'Antone pour faire la cour à sa femme Ermenjart qui le rabroue vertement. Il n'est pas inutile de rappeler à ce propos que chez beaucoup de semi-primitifs, [15] le frère de sang, en l'absence du mari, a toujours le droit d'avoir des relations sexuelles avec sa femme. C'est peut-être une survivance inconsciente d'un droit du même genre qui explique que Beuve d'Antone - lorsqu'Ermenjart lui rapporte les propositions malhonnêtes dont elle a été l'objet - ne prenne pas la chose très au sérieux - ce qu'elle peut dire ou faire compte d'ailleurs assez peu pour lui - et

(13) La seule qui fût vraiment puissante sur les imaginations. Elle reparaissait à la conscience quand les circonstances redevenaient favorables (par exemple, quand la saignée hygiénique fut à la mode).

(14) *Daurel et Beton*, chanson de geste publiée par P. Meyer, Paris, 1870, p. 3.

Jurat ai *companhia* a totz jorns que vivo ab nos Mas s'ieu prengui molher e no-m venh enfanto-s'ieu mori denan vos, companho, *ieu la vos do*-Mon castels e mas vilas, ma terra e maio-vos solvi, bels companhs, eu-l meti e bando (17 21).

(15) H. Tegnaeus, *op. cit.*, p. 216, note 116.

il a trop de confiance en l'amitié jurée pour s'alarmer de la menace de mort qui plane désormais sur lui, car Ermenjart ne lui a pas caché que Gui songeait à le faire périr. Au cours d'une partie de chasse, comme l'avait prévu Ermenjart, qui avait vainement tenté de dissuader son mari d'y assister, le comte Gui assassine traîtreusement le duc Beuve d'Antone. Sur le point de mourir le duc, s'adressant à Gui, prononce des paroles vraiment stupéfiantes : « *il lui aurait volontiers donné sa femme s'il avait su qu'il la désirait à ce point, et s'il la lui avait demandée* » ; paroles qui, pour le lecteur du XII^e^ siècle n'exprimaient sans doute pas, comme on pourrait le croire, l'aveuglement de la passion homosexuelle, mais, tout simplement, la puissance sacrée de l'amitié jurée. Cela signifie que c'est avec son meurtrier - beaucoup plus qu'avec sa femme, pourtant si belle et si vertueuse - que Beuve se sent en communion *animique* : car il n'est qu'*un* avec lui. Sans nul doute, pour « christianisés » que fussent alors les rites d'affrèrement, ils demeuraient étroitement solidaires de la vieille mythologie du cœur et du sang, qui joue seule ici le rôle *prégnant*. Comment expliquer la phrase qu'il prononce ensuite : *Prenez mon cœur et mangez-en !,* sans faire appel à cette mythologie même : il tient à communiquer après sa mort à son ami félon les vertus qui lui manquent et pour cela il l'exhorte à *manger son cœur,* c'est-à-dire à parfaire - plus réellement, cette fois - l'affrèrement déjà contracté par serment, (remplaçant l'échange des sangs) qui s'est révélé si peu efficace. Il meurt tranquille comme s'il était sûr de se survivre *en son meurtrier*...

Ce qui frappe dans ce récit, c'est la hauteur morale à laquelle on est forcé d'admettre que devait atteindre souvent l'amitié masculine ainsi idéalisée, et telle que nous la révèle ici, par contraste, l'abîme qui sépare le parfait ami du mauvais ; mais aussi - et par contraste également - le mépris incroyable dans lequel les meilleures des femmes étaient alors tenues par les hommes. Celles-ci ne pouvaient qu'aspirer de toute leur âme, de toute leur humilité, à se faire reconnaître le droit de participer à cette fraternité virile qui représentait pour elles, comme pour toutes les consciences de l'époque, la forme la plus achevée de l'amour-identification. Car, comme l'a écrit un troubadour du XIII^e^ siècle :

Amors ferma de dos bos companhos
Es pus ferma, e dis o Salomos
c'amors carnals. (16)

Il ne faut donc pas trouver étrange que le seul exemple d'attachement vraiment passionnel dont la poésie d'oc nous ait laissé la peinture expressive, et d'ailleurs tragique, soit

(16) Amour fermé de deux bons *compagnons* est plus solide — Salomon le dit — qu'amour *parental* (Raynouard, *Choix*, v. p. 101). On notera l'ambiguïté du vocabulaire. Dans le premier vers *amors* signifie, *pour un moderne, amitié,* dans le second vers : *affection.*

celui d'un homme pour un homme. Sans nul doute, pendant de longs siècles, c'est l'Amitié qui a été considérée comme la seule forme possible de *pur amour ;* et cette Amitié ne pouvait être que *masculine*. Comme elle a été, jusqu'à l'apparition de l'amour « pur » intersexuel, le seul mode de *participation* des consciences à une même *familiarité* spirituelle, il n'est pas étonnant qu'elle ait exercé un si grand prestige sur la sensibilité et l'imagination. C'est en imitant ses démarches que l'amour finira par dégager ses propres valeurs.

II

Les femmes ont longtemps aspiré à être « en amitié », en confiance, avec l'homme, parce qu'elles redoutaient de n'être pour lui qu'un objet sexuel. Elles ont toujours éprouvé une animosité instinctive - plus ou moins dissimulée - contre les fraternités viriles, les sociétés secrètes dont elles étaient exclues, et surtout contre le compagnonnage chevaleresque qui pouvait léser leurs intérêts. « Les femmes, écrit fort justement O Brien s'efforcent toujours d'attirer l'homme au foyer, mais lui, la bannit de ses sociétés » [17]. Pendant tout le moyen-âge - et même après - il ne semble pas que l'intimité sentimentale entre époux ait été considérée comme possible, ni même qu'elle ait été souhaitée par les maris : ceux-ci tenaient à demeurer seigneurs et maîtres chez eux [18]. L'amour n'a pu prendre conscience de lui-même, en Occident, que lorsque les amants eurent appris, en dehors du mariage, et *par une sorte d'analyse idéale*, à dissocier la communion animique de l'acte charnel et à spiritualiser, *dans l'égalité*, leurs relations avec leurs maîtresses sur le *modèle de l'amitié masculine*. Les XII[e] et XIII[e] siècles ont vu l'amour se réinventer, se formuler, en empruntant à l'Amitié ses rites constitutifs, ses magies, et même les conceptions philosophiques qui le définissaient.

Nous avons dit que l'amitié trouvait alors son expression privilégiée dans le compagnonnage, dérivé de l'affrèrement par le sang, qui apparaissait comme le type le plus général et le plus parfait de *fusion des consciences* [19], et, à ce titre, hantait toutes les imaginations, masculines et féminines. Rien dans la nature de cet affrèrement ne semblait devoir empêcher qu'il unît deux personnes de sexe différent, sinon le fait qu'il postulait l'égalité des contractants et que les

(17) O. E. Brien, *les sociétés secrètes de mystères*, Payot, Paris, 1941, p. 201.

(18) Ce qui ne signifie évidemment pas qu'elles étaient toujours aussi méprisées par leurs maris qu'Ermenjart par le sien, dans le roman de *Daurel et Beton*.

(19) Il a existé, dans la sorcellerie occitane des pactes entre hommes et *animaux*, conclus par échange des sangs.

hommes, précisément, ne croyaient pas que les femmes fussent leurs égales. Dans tout l'univers connu des ethnographes, et notamment en Afrique et à Madagascar, les échanges de sang, réels ou symboliques - ont toujours été rares entre hommes et femmes [20]. Il en fut probablement de même en Occitanie jusqu'à ce que, prenant une forme symbolique - celle de l'échange des cœurs - ils eussent donné un sens nouveau à *l'idée d'Amour* et contribué à dégager le sentiment, de la sexualité. Ce qu'il importe donc de découvrir, c'est par quel processus l'affrèrement *érotique*, souhaité inconsciemment par les femmes, réussit à s'imposer aux consciences masculines et à devenir un phénomène *social*.

●

Dans les sociétés primitives, lorsque l'échange des sangs a lieu entre un homme et une femme, c'est toujours dans des circonstances particulières, souvent même exceptionnelles, dont il faut préciser la signification. Qu'il ait été employé parfois comme rite de mariage (dans l'Inde, par exemple, et chez les Gitans établis en Europe) montre bien qu'il n'est pas absolument incompatible avec l'amour charnel ; mais il n'est pas, comme tel, d'un usage général chez ces peuples même, et il n'est pas certain, non plus, qu'il y constitue le mariage proprement dit. Il ne se confond jamais avec lui : il le précède, le confirme, ou crée une amitié qui se surajoute à la familiarité conjugale. Le véritable mariage gitan s'accomplit, d'ordinaire, par enlèvement symbolique. C'est seulement dans le cas où le mari veut s'associer sa femme d'une façon plus étroite qu'il pratique avec elle le rite du sang. Chez les Gitans méridionaux (Catalans ou Occitans d'adoption), il s'agit presque toujours d'une opération de contre-magie : comme ils craignent que leurs femmes ne leur fassent boire, à leur insu, une goutte de leur sang et ne les asservissent ainsi à tous leurs caprices, ils prennent, pour ainsi dire, les devants. Ces mêmes Gitans - lorsqu'ils sont vraiment « amoureux » l'un de l'autre - c'est-à-dire amis dans l'égalité, ce qui n'est pas fréquent - préfèrent manger ensemble un gâteau où ils ont mêlé de leur sang. Cette coutume peut être une survivance d'un rite pratiqué dans l'Inde où il arrive, parfois, « que du sang soit tiré et mélangé à de la nourriture qui est mangé en commun [21]. S'il y a donc quelques cas où l'affrèrement

(20) Nous ne parlons pas des affrèrements *entre femmes*, parce qu'ils imitent en tous points les fraternisations masculines et qu'ils n'ont lieu qu'au sein des sociétés secrètes féminines. Nous ne croyons pas qu'ils aient jamais existé en Occitanie, sauf chez les *sorcières* qui s'unissaient magiquement par communion alimentaire (un repas macabre).

(21) H. Tegnaeus, *op. cit.*, p. 54.

paraît constituer un rite de mariage, nous croyons qu'ils sont, somme toute, assez ambigus, car le plus souvent, ils ont un tout autre but que celui de solenniser par une cérémonie hautement magique (puisqu'elle fait de deux âmes une seule), l'acte charnel conjugal. Chez certains peuples de l'Inde, par exemple, le marié marque la mariée au front de quelques gouttes de son sang ; et cela nous semble procéder d'un esprit tout différent : le rite a, ici, une signification nettement unilatérale, (au bénéfice de l'homme), *appropriative* et non « sympathique ». En réalité, l'affrèrement par le sang ne peut s'assimiler à un simple rite de mariage sans perdre sa signification originelle : il produit, dans le mariage, des effets tout contraires à ceux qu'on attend de lui dans la libre union amicale : il rend esclave de l'autre l'un des conjoints, au lieu de fonder entre eux une amitié pure et indissoluble qui, d'ailleurs, dans la plupart des cas, ne serait pas du goût du mari. Cela est très net chez les *Lobedu* du Transvaal qui « contractent fraternité » avec leurs femmes avant le mariage, non point pour fondre leur âme à la leur, mais pour éliminer le danger des relations sexuelles durant la nuit de noces. Selon M. Tegnaeus, les deux époux étant déjà unis par un lien fraternel, la femme ne peut plus nuire magiquement à l'homme. Ailleurs, le mari pratique l'affrèrement pour contraindre l'épouse à la fidélité ou pour être averti, par magie sympathique, de son infidélité, car on croit que le sang de la femme « se révolte » dans les veines de l'homme, si elle vient à le tromper. Bien que cette précaution puisse procéder d'un sentiment d'amour véritable, il est évident que la communion animique ainsi établi n'est qu'une forme d'appropriation, puisque le mari admet que sa femme pourrait le trahir et qu'il demeure à son égard dans les dispositions d'un propriétaire craintif et tyrannique. Ces exemples nous montrent que l'affrèrement érotique, quand il précède directement, ou accompagne le mariage, prend le plus souvent un sens aberrant par rapport à l'affrèrement amical. La magie du sang y est détournée de sa fonction véritable qui est de créer la fusion parfaite des cœurs ; et elle n'y sert que les intérêts du mari.

Il existe, cependant, des sociétés semi-primitives où l'échange des sangs ajoute - sans les confondre - l'amitié pure à l'étreinte charnelle, dans le mariage même, et qui, de ce fait, se trouvent avoir réinventé l'amour « pur », d'une façon analogue à celle des Provençaux du XII^e^ siècle. Les *Mbundu* de l'Angola éprouvent la même honte - *mutatis mutandis* - que, jadis, les maris du moyen-âge, à aimer d'amour leurs propres femmes. Ce qui nous confirme une fois de plus dans l'idée que les hommes ont naturellement honte de toute familiarité avec l'autre sexe, et que d'autre part, c'est bien par le truchement de l'amitié jurée qu'ils arrivent à surmonter cette misogynie - ou ce sentiment de culpabilité (d'origine maternelle). Ce sont leurs épouses

légitimes qui parfois deviennent leurs « amies ». Et pour cela ils pratiquent l'échange des sangs avec elles, de *nuit et en secret* [22]. On trouve également, dans la littérature d'oc, des troubadours qui ont soutenu que le plus simple pour l'amant, c'était d'épouser celle qu'il aime. Il faut noter, d'ailleurs, que dans les sociétés où la polygamie est générale, l'amour « pur » peut se concilier, paradoxalement, avec l'union conjugale, s'il s'agit, exceptionnellement, de contracter un mariage monogame. Car ce mariage se définit alors comme « amoureux » par essence en tant qu'il s'oppose à ceux où l'acte charnel compte seul du fait qu'il est accompli avec des femmes différentes - et que l'amour vrai ne se partage pas. Cela veut dire que la polygamie offrait au problème de l'amour épuré des solutions qui étaient évidemment interdites aux troubadours.

A condition de ne pas confondre, comme on le fait trop souvent, rites de fiançailles et rites de mariage, on peut retrouver dans les premiers la signification primitive de l'affrèrement érotique. Chez les *Sifans* du Tibet, nous dit M. Tegnaeus [23], « les fiançailles étaient conclues, quand les fiancés pratiquaient une petite incision à leurs bras et mélangeaient le sang qui s'écoulait des blessures ». Ils se promettaient par là une amitié éternelle en tous points semblable à celle que se juraient les hommes, et destinée à *remplacer* le mariage - *mais de façon chaste* - si celui-ci, pour une raison quelconque, devenait impossible. (Aujourd'hui encore, dans le Folklore européen, il arrive que des jeunes gens se promettent ainsi, devant le feu de la Saint-Jean, une fidélité indéfectible qui ne laisse pas de les unir, même si, par la suite, ils ne peuvent se marier. Le don d'un anneau de fiançailles a la même signification symbolique : en principe, anciennement, les fiancés devaient rester *amis de cœur* même s'ils ne devenaient jamais époux - à moins, évidemment, qu'ils ne se fussent rendu leurs anneaux, après rupture). En Annam les garçons et les filles qui veulent se lier d'amour indissolublement se font une entaille au bout des doigts et boivent le sang l'un de l'autre [24]. Eux aussi entendent mêler leurs âmes d'une façon telle que, dans le mariage ou en dehors du mariage, rien ne puisse plus les séparer. Il paraît donc bien établi que l'échange des sangs intersexuel, en tant qu'il imite la fraternité homosexuelle, ne saurait se confondre, dans son principe, ni avec l'acte charnel, ni avec le mariage ; et c'est dans la mesure, où il *substitue* l'identification animique à la « possession » - dans le cas où cette dernière est impossible - qu'il nous intéresse surtout.

Il arrive fréquemment, dans diverses sociétés asiatiques et africaines - où l'on est bien forcé d'admettre, dès lors, que l' « amour pur » s'est défini en suivant le même processus

(22) H. Tegnaeus, *op. cit.*, p 139.
(23) H. Tegnaeus, *op. cit.*, p. 42.
(24) H. Tegnaeus, ibid.

que dans l'Occitanie du XIII[e] siècle - que l'échange des sangs soit une sorte de *pis aller,* destiné à remplacer les rapports sexuels, dans tous les cas où les circonstances sociales et la « morale » les interdisent aux amants. Chez les *Tanala* de l'Ambohimanga, par exemple, un homme *à qui une femme a refusé ses faveurs,* lui demande de s'unir à lui par des liens purement platoniques et par échange des sangs [25]. Deux individus, qui ne peuvent se marier en raison de leur parenté, substituent de la même manière l' « identification » aux relations sexuelles. Parfois encore, une femme *déjà mariée* et qui ne veut point quitter son mari, à cause de ses enfants, ou pour tout autre raison, se lie d'amour avec son « amant de cœur » [26]. Cette utilisation « platonicienne » des rites du sang - peut être d'origine asiatique [27] - et abondamment attestée dans l'Inde, en Annam, à Madagascar et chez les peuples les plus divers - nous paraît d'une importance capitale. Nous savions que l' « amitié » - communion animique pure - ne pouvait coïncider absolument avec le mariage ou avec l'acte charnel, même lorsqu'elle se juxtaposait à eux, nous voyons maintenant qu'elle reprend toute sa valeur essentielle, *en s'opposant à eux,* lorsqu'il est nécessaire de « compenser » l'union charnelle par une communion spirituelle - conçue d'ailleurs comme réelle sur le plan magique - et qu'ainsi elle préfigure - par la force des choses - la fin suprême de l'amour qui est bien d'établir cette fusion des cœurs *à partir de l'acte charnel,* mais en le transcendant. C'est d'abord *par nécessité* et, pour ainsi dire, faute de mieux, que les hommes ont séparé la *joie d'aimer* du plaisir des sens et qu'ils ont fait l'expérience d'un sentiment [28] qui, d'ordinaire, chez les primitifs, est masqué par la satisfaction et ne lui survit pas (ou ne s'en distingue pas).

●

Or, il est extrêmement curieux de constater que le premier exemple que nous connaissions, en Occitanie, de *pur amour juré* se trouve reproduire exactement les rites de l'affrèrement masculin et dans les mêmes circonstances où ils sont pratiqués par les *Tanala* de Madagascar. Il se trouve dans le roman de *Girart de Roussillon* qui date du XII[e] siècle (1150-1180) mais dont la fiction, semi-historique, et rédigée dans un style archaïque et barbare, paraît utiliser des traditions bien antérieures (fin du XI[e] siècle) : elle n'est nullement pénétrée de sentimentalité amoureuse et ne rappelle en rien les conceptions

(25) H. Tegnaeus, *op. cit.*, p. 210.
(26) H. Tegnaeus, ibid.
(27) Les *Padaung* de Birmanie pratiquent encore aujourd'hui des rites d'amour tout à fait semblables à ceux des Provençaux du Moyen-Age.
(28) C'est parce que ce sentiment est si facile à confondre avec d'autres qu'ils eurent besoin de le ritualiser, de le cérémonialiser, *pour en prendre conscience.*

habituelles des troubadours [29]. Elissent, fille de l'empereur de Byzance, devenue reine de France par son mariage avec le roi Charles (Charles Martel et Charles le Chauve que le poète confond en un seul personnage), avait été d'abord destinée à Girart et s'était promise à lui. C'est pour obéir à un caprice du roi Charles, qui, après avoir vu les deux sœurs, avait préféré Elissent à Berthe, que Girart avait dû renoncer à la première et prendre la seconde. L'attachement d'Elissent pour Girart s'explique donc par des raisons fort naturelles, et rien ne s'oppose à ce qu'on le fasse reposer sur un attrait *physique* réciproque. Mais elle se trouve placée absolument dans la même situation où sont les Tanala, quand ils ont recours à l'affrèrement intersexuel : *les relations charnelles avec Girart lui sont interdites*. Elle prend donc l'*initiative* de s'unir à lui par une cérémonie solennelle : elle jure devant témoins et devant Dieu à Girart de Roussillon une sorte d'amitié amoureuse qui, en raison même de son caractère, ne peut alarmer ni son mari le roi Charles, ni sa sœur, Berthe, la femme de Girart, qui assiste d'ailleurs à la cérémonie : « Vous deux, comtes Bertolais et Gervais, soyez m'en otages, et lui tenant, et vous, ma chère sœur, ma confidente, et par dessus tout, Jésus le Rédempteur, que je donne avec cet anneau mon amour au duc [30]. Je lui donne de mon oscle [31] la fleur d'or, *parce que je l'aime plus que mon père et mon seigneur*. En me séparant de lui, je ne puis m'empêcher de pleurer ». Ainsi dura toujours leur amour, *pur de toute mauvaise pensée,* et sans qu'il y eût autre chose que *bon vouloir et entente secrète* [32].

Si nous analysons cette cérémonie, nous voyons qu'elle instaure entre les contractants une amitié tout à fait semblable à celle des frères du sang et des « compagnons » : elle a une tonalité quasi *parentale,* bien qu'elle soit, sans nul doute, érotique. Elissent croit de très bonne foi que ses sentiments pour Girart sont de même nature, mais plus profonds, que ceux qu'elle éprouve pour son père ou pour son mari. *C'est qu'elle ne sait comment définir - autrement qu'en termes de parenté ou d'amitié* - l'amour charnel *coupé de ses bases charnelles*. (En plein XIII[e] siècle, quelques poètes seront encore incapables de faire la moindre différence entre un *sentiment* d'amour pour une femme et l'affection que l'on porte « à son frère ou à son cousin ».)

Quant aux rites, ils reproduisent ceux de l'affrèrement masculin : l'amour est juré, comme l'amitié, (et, en ce sens, il n'est qu' « amitié ») : il y a serment solennel sur l'évangile

---

(29) « La sobriété du style, la libre structure du vers récusent l'influence artistique des troubadours », F. Diez, *la poésie des Troubadours*, tr. franç. de F. de Roisin, Paris, 1845 ; p. 205.

(30) Le Comte Girart est parfois appelé duc.

(31) Donation faite avant le mariage avec promesse d'amour scellée par un baiser (*osculum*).

(32) *Girart de Roussillon*, chanson de geste... publiée par P. Meyer, Paris, Champion, 1884, Y. 8-17.

(ou devant Jésus le Rédempteur), en présence de témoins, et don d'un anneau symbolisant le cœur, en rapport avec le baiser qui a déjà scellé leurs fiançailles. Rappelons, à ce propos, que dans le compagnonnage (comme dans les affrèrements africains et asiatiques) les rites de l'échange des sangs étaient souvent remplacés par d'autres symboles très éloignés, en apparence, de leur origine première : échange des salives ou des souffles dans le baiser, ou même simple promesse solennelle devant témoins...

Contrairement à ce qu'on avance parfois, il est absolument impossible d'assimiler cet affrèrement érotique, à la *cérémonie courtoise d'engagement* (qui cependant, dérive de lui). L'amant ne se subordonne pas ici à sa dame, comme un vassal à son suzerain. Ce serait presque le contraire. Elissent a pris l'initiative de conclure l'affrèrement ; mais elle se donne spirituellement à Girart, sans se réserver le moindre avantage moral. Elle n'a usé de son prestige d' « impératrice » que pour l'engager à s'unir à elle par serment. Si Girart répond à cet « amour », c'est librement et dans la plus stricte égalité. D'autre part, il n'y a point trace, ici, des préoccupations charnelles *qui font le ressort* de l'amour courtois, même épuré. Elissent en est si éloigné qu'elle ne scelle même pas son serment par un nouveau baiser ; et le poète nous dit formellement que leur amour demeura pur de toute mauvaise pensée. Sans doute, quand elle reverra son ami, malheureux et pauvre, elle l'embrassera tendrement ; mais elle n'aura jamais l'idée de le soumettre à des *assais* impudiques pour mettre « à l'épreuve » la pureté de ses sentiments, comme le feront les dames « courtoises ».

Leur amitié jurée ne saurait être confondue, non plus, avec les liaisons chevaleresques - et naturalistes - du début du XII[e] siècle, encore qu'il y ait entre elles quelques points communs. Elissent ne donne pas à Girart, en même temps que son anneau, sa *drudaria,* (c'est-à-dire sa personne physique, son amour charnel), comme les dames avaient coutume de le faire au temps de Guillaume IX. Elle ne lui demande pas de « monter en prix » pour elle, de la « servir » poétiquement, d'accomplir mille prouesses en son honneur, voire d'exposer sa vie pour elle. Elle ne lui promet même pas sa protection magique : elle se bornera à l'assister sur le plan « politique », lorsqu'il se sera fait reconnaître d'elle en lui montrant son anneau. Elle n'est pas la « Dame » de Girart, mais sa « compagne », ou plutôt son « compagnon » (car l'affrèrement prête à la femme des caractères moraux masculins).

Enfin, il n'y a rien de commun entre cette « fraternité » et les pactes de dépendance magique qui, très anciennement, chez les Celtes et les Germains soumettaient les amants des hautes dames à un véritable esclavage *sans rapport avec l' « amour »*. Elissent ne place pas Girart sous une *geis* qui ferait son malheur. Elle lui est attachée, comme un ami à

un ami, *pour lui être utile et non pour l'humilier*. Leur amitié ne diffère donc de celles des compagnons que sur un seul point - d'ailleurs fort important - : elle a pour origine un *impossible amour* (physique). Il est évident que, dans l'esprit du poète qui raconte son histoire, Elissent eût préféré se marier avec Girart. C'est à peine si elle pressent que cette identification magique « de remplacement » appartient à l'essence de l'amour. Aussi bien, le fait qui nous intéresse, c'est qu'une reine emprunte ici le seul moyen de communion parfaite connu alors, celui des *Compagnons,* pour fondre son cœur à celui de l'homme à qui elle n'a pu s'unir charnellement ; et que *par son rang social,* elle soit en mesure de l'imposer (alors que l'affrèrement érotique répugnait à la misogynie masculine) à un baron qui montre bien, par son comportement à l'égard de sa femme légitime Berthe [33] (sœur d'Elissent), qu'il n'est nullement enclin à la familiarité animique avec l'autre sexe.

•

Pour exceptionnelle [34] que soit l'aventure qui nous est contée dans *Girart de Roussillon,* elle ne laisse pas de résumer un phénomène social auquel on n'a pas prêté une attention suffisante : si les hommes pratiquaient entre eux l'affrèrement amical - ou, ce qui revient au même, « vivaient » les mythes qu'il développe - les femmes de leur côté, utilisaient depuis longtemps les mêmes rites - mais clandestinement - pour attirer ou s'attacher leurs amants. Le moyen-âge n'avait pas tout à fait tort de les juger toutes un peu sorcières [35] : pour contraindre les hommes à entrer dans l'amour spirituel, ou, tout au moins durable, elles ont toujours usé de philtres ou de charmes qui reposaient généralement sur la symbolique de l'échange des sangs [36]. Et celles qui n'étaient pas « sorcières »,

(33) Dans *Girart de Roussillon,* la pauvre Berthe, femme de Girart, a beau témoigner à son mari un dévouement sans limite, elle n'est guère, à ses yeux, qu'une servante qui fait son devoir (le dévouement féminin *allait de soi,* au moyen-âge). Quand le romancier nous décrit les pérégrinations du couple proscrit, il oublie parfois — le fait est significatif — la présence de Berthe : il parle de Girart comme *s'il était seul.* Dans le mariage Elissent eût certainement moins « aimé » Girart que dans la séparation.

(34) Les écrivains du moyen-âge ont souvent interprété dans un sens « courtois » des types de liaisons plus archaïques. C'est ainsi que dans le roman en prose de *Notre-Dame de Lagrasse,* dit de Philomène (1re moitié du XIIIe siècle) c'est peut-être un *affrèrement* qui unit Oriande, fille de l'Almanzor de Cordoue et femme de Matran, roi de Narbonne, avec Roland. Oriande aime Roland *per casta amor.* Elle déclare à son mari, qui est très jaloux, comme le roi Charles, dans *Girart de Roussillon* : « Il n'y a nulle honte pour vous, si j'aime de chaste amour un si bon baron, si habile aux armes, comme est Roland, neveu de Charles ». Roland lui a déjà fait envoyer un anneau d'or en gage d'amour pur (1795)... Après avoir quitté son mari, ce n'est point Roland qu'elle épousera, mais un chevalier français choisi par lui (et par Charlemagne). Dr F. Ed. Schneegans, *Gesta Karoli magni ad Carcassonam et Narbonam,* Halle, 1898 (1840-1843).

(35) Cf. : Matfre Ermengaud, *Breviari d'Amor,* v. 18.856-69.

(36) Le *dialogue de la sorcière et de son confesseur* (XIIIe siècle) nous donne quelques renseignements sur cette magie érotique où les *cœurs* tressés jouaient un rôle important. *E fazia de latz corina.*

donnaient à leurs aspirations, dans l'imaginaire, la même coloration mythique. Ces rites de magie amoureuse étaient connus dans toute l'Europe. Sztancsck rapporte un cas où une femme piqua son auriculaire droit et laisser tomber quelques gouttes de sang dans le vin de son mari, à l'insu de celui-ci (Hongrie). Les Finnoises croyaient qu'il leur était possible de se faire aimer des jeunes hommes en procédant de la même façon et aussi clandestinement. Nous avons toutes raisons de penser que la coutume était très répandue aussi en Occitanie, où, d'ailleurs, elle n'a pas complètement disparu. Ces rites constituaient les images-supports sans lesquelles le besoin de communion sentimentale n'aurait pu parvenir à la conscience. Ils se rattachaient tous, tant chez les femmes que chez les hommes, au grand mythe de l'*échange des cœurs*. Or, il est évident que l'échange des cœurs est dérivé de l'échange des sangs tel qu'il a été sous-entendu, et souvent réellement pratiqué, dans le Compagnonnage chevaleresque. Les primitifs ont toujours senti que les deux symboliques étaient identiques. (Les *Malagazy* de Madagascar, se font une petite incision sur la peau qui couvre la poitrine à l'endroit qui porte le nom significatif de *ambavafo*, « la bouche du cœur » [37])... Il était inévitable que dans l'affrèrement érotique - peut-être sous l'influence des femmes - les incisions fussent remplacées par le baiser qui est naturellement plus amoureux et plus galant, et qui d'ailleurs, avait été déjà adopté - pour d'autres raisons - comme rite d'union par les Compagnons eux-mêmes ; inévitable aussi que les troubadours - étant donné que l'amour demeura longtemps tributaire dans le monde arabe et en Occident, de l'expression poétique [38] - missent l'accent surtout sur les métaphores du cœur, dans le temps que l'on passait du réalisme chevaleresque à l'idéalisme courtois. De toute façon, ce qui s'imposait à la conscience des femmes, toutes les fois qu'elles voulaient « penser » l'amour pur, en tant qu'il conditionne pour elles les relations sexuelles, c'est l'image de la fusion des cœurs plutôt que celle de l'échange des sangs ; images qui pour métaphoriques qu'elles soient ont été, sans nul doute, à l'origine, l'objet d'une véritable croyance. Comment expliquer, si non par la foi qu'on avait en cette mythologie, qu'elle ait tellement marqué sur les imaginations - surtout en ce qui concerne « le cœur mangé » - depuis le vieux conte indien de Rasalou et de sa femme Koklan [39], jusqu'à la célèbre vision du cœur mangé de Dante, en passant par le roman de *Daurel et Beton*, la légende

(37) H. Tegnaeus, *op. cit.*, p. 201.

(38) Ce qui s'explique fort bien, puisque l'amour *cherchait* à s'exprimer.

(39) *La légende du châtelain de Coucî dans l'Inde*, G. Paris, *Romania* 46, 47, Avril-Juillet 1883, T. XIII, p. p. 359-363 — Le roi Rasalou tue l'amant de sa femme Koklan, lui coupe la tête et fait manger à Koklan un morceau de la chair de l'amant, « Rasalou coupe à son ennemi un morceau de chair, et *non le cœur*, ajoute G. P., mais c'est visiblement une altération » (p. 362). Voir aussi : C. Swynnerton, *Folklore Journal*, mai 1883, récit des villageois du Pendjab.

du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, celle de Raimon de Castel-Roussillon et de Saurimonde, et les nombreuses allusions faites par les troubadours aux cœurs qui s'absorbent l'un dans l'autre ? Non seulement on considérait alors comme possible la communion réelle des âmes, mais encore qu'une représentation symbolique pût la rendre plus complète par magie. Si les dames et leurs amants ont rarement pratiqué l'échange des sangs par incision ou par boisson (à vrai dire, il n'est attesté qu'au XIV^e^ et au XV^e^ siècle) [40], il est très probable qu'ils ont, aux XII^e^ et XIII^e^, *ritualisé* un échange des cœurs métaphorique qui permettait aux femmes d'être aimées des hommes, dans l'égalité, puisqu'elles participaient désormais à l'essence masculine : Bertrant de Born n'appelle-t-il pas sa maîtresse *companh,* compagnon ?... [41]

●

Il reste à expliquer pourquoi assez brusquement, vers 1150, la plupart des nobles dames se mirent à abandonner l'amour « chevaleresque », d'essence naturaliste, pour s'adonner à cet amour-communion qui, jusqu'à présent n'avait servi de refuge spirituel qu'aux Elissent et aux mal mariées. Se considéraient-elles donc, toutes, comme des mal mariées ? Sans doute la Féminité, dans son ensemble, avait toujours eu à se plaindre des mœurs masculines, mais elle s'était fort bien accommodée, semble-t-il, du système érotique, fondé sur l'adultère « interconjugal », où les *maris* étaient amoureux non de leurs femmes, mais de celles de leurs égaux. On peut penser que les troubadours moralistes de 1150, les Cercamon, les Marcabru, les Bernart Marti, en s'acharnant, dans leurs poèmes satiriques contre les *marits druts* (les maris-amants) et contre les dames qui cédaient à leurs avances, ont préparé l'avènement d'une morale érotique plus épurée qui devait faire une loi aux maris *de ne pas courtiser,* et aux femmes, de choisir leurs amants parmi les poètes célibataires, d'humbles origine de préférence et seuls capables, par définition, de les aimer longtemps de chaste amour avant d'oser prétendre à leurs faveurs. Mais il est évident que ces moralistes n'ont fait que hâter une évolution qui s'opérait dans les mœurs, pour d'autres raisons plus générales et plus profondes, dont ils se faisaient simplement l'écho.

●

(40) Duguesclin et Olivier de Clisson avaient pratiqué l'affrèrement par incisions. De leur temps (XIV^e^ siècle). Les dames faisaient de même avec leurs amants.

(41) Nous supprimons quelques pages qui ont été publiées ici même, sur *l'échange des cœurs.*

Le progrès des idées morales allait, depuis le début du siècle dans le même sens que la grande tendance inconsciente qui poussait les femmes et les hommes sensibles à recréer l'amour sur le modèle « amical ». L'amitié était décidément dans l'air. On ne saurait trop insister sur l'influence qu'ont exercée alors sur les esprits les *théories d'Aristote*. André le Chapelain, dans son *De amoribus*, transpose les trois degrés aristotéliciens de l'amitié sur le plan de l'amour. Quelques troubadours l'imitèrent (Guiraut de Calanson, Daude de Pradas). On connut alors trois sortes d'amour correspondant aux trois amitiés : le mariage se trouva relégué au plus bas degré, comme ne ressortissant, suivant la nouvelle échelle de valeurs, qu'à *l'amour vénal ou d'utilité*. Il n'en fallut pas plus pour que le mariage, déjà fort discrédité par les Hérétiques [42], fût considéré comme absolument incompatible avec la passion, désintéressée et pure. Toutes les femmes, dès lors, furent amenées à penser - plus ou moins sincèrement - non point, à vrai dire, qu'elles étaient des « mal mariées », mais que le véritable amour devait être recherché ailleurs qu'auprès d'un époux, c'est-à-dire dans l'adultère platonique. Ces idées étant acceptées par tout le monde, y compris par les maris, ce fut une mode « de diviser l'amour en trois : l'analyse idéale devint analyse réelle, poursuivie avec des partenaires différents. *On sépara avec délices les composantes de l'amour*. On admit que la sexualité trouvât son compte dans le mariage, et l'amour pur dans l'union extra-conjugale. Et celle-ci, par la force des choses, devait prendre la forme de l'antique affrèrement qui conservait toujours son rôle compensateur. Cependant, étant donné l'emprise des institutions féodales sur les esprits, la cérémonie d'affrèrement (celle qu'avaient connue Elissent et Girart) tendait à se confondre avec l'hommage vassalique, pourtant absolument différent en ceci, surtout, qu'il subordonnait l'ami à l'aimée. Dans la plupart des cas, lorsque la dame n'éprouvait pas une passion sincère pour le troubadour, l'*hommage* n'était guère qu'un jeu mondain. Et les choses s'arrêtaient là. Mais l'*amour provençal* avait un aspect plus mystérieux : quand on examine mieux les textes, on voit que l'*échange des cœurs* qui couronnait, en principe, mais pas toujours, le long « service », rétablissait l'égalité ainsi compromise et la signification même de l'affrèrement : « Il serait honteux pour la dame, disait Gui d'Ussel à Marie de Ventadour, de ne pas considérer comme égal celui *avec lequel de deux cœurs elle a fait un seul* ».

(42) Les Cathares. Avant eux le *moine Henry* est le seul hérétique du moyen-âge qui ait défini clairement le *mariage d'amour*, l'union libre *légalisée*.

Tandis que pour Elissent l'union animique n'était vraisemblablement, comme nous l'avons dit, qu'un *pis aller*, pour les dames du XIII^e^ siècle, elle représentait l'amour lui-même. Le christianisme romain et cathare, certains ouvrages consacrés à l'amité (le *de spirituali amicitia* de Aelred (XII^e^ siècle), par exemple) avaient suggéré - indirectement - aux amoureux que, de même que les esprits sont supérieurs aux corps, de même l'union des esprits vaut mieux que l'étreinte charnelle. On commençait aussi et surtout, à mieux comprendre certaines théories arabes - connues depuis longtemps, mais qui, alors même qu'elles figuraient chez les premiers troubadours (Marcabru), étaient restées lettre morte - celles selon lesquelles « *l'union des âmes est mille fois plus noble que le mélange des corps* » (Ibn Hazm). Les occitaniens retrouvaient maintenant sans effort l'idée, peut-être empruntée elle aussi aux Arabes, que la chasteté n'est pas une mortification agréable à Dieu, « mais l'essence même de l'être de celui qui aime » (Ibn Hafaga). L'amoureux est *naturellement* chaste. C'est l'époque où le *Joy*, la joie de *désirer* (ou d'aimer) est reconnue comme étant *l'absolu* de l'amour, l'amour pur infiniment supérieur à l'assouvissement... On ne mettra jamais trop l'accent sur le besoin de tout *purifier* qui a animé le XII^e^ et le XIII^e^ siècle. Pour les âmes du moyen-âge, *purifier* l'amour, c'était vraiment l'*isoler* comme par une opération chimique - ou plutôt alchimique - de sa gangue impure : la morale n'avait rien à voir à l'affaire... Les femmes pouvaient, enfin, rechercher la *fusion spirituelle* avec un homme de leur choix ; les hommes s'abandonner, en un objet sexuel digne d'eux, à la familiarité animique qui avait toujours répugné à leurs instincts.

Mais il convient de remarquer que les conditions mêmes qui avaient, à l'origine, rendu possible l'affrèrement inter sexuel se maintenaient intégralement :

1) Il importait toujours, pour que l'amant pût entrer *sans honte* en communion animique avec la dame, que celle-ci lui fût socialement supérieure. L'égalité ne s'établissait qu'après ;

2) Que, d'autre part, l'acte fût exclu de cette familiarité, *charnelle à la fois et continente*. Car sinon, elle aurait quitté le plan de l'amitié pour retomber à celui de la sexualité.

A ce prix l'amour devenait, enfin, un sentiment *clair et distinct*. Ce qui avait tendu, naguère, à compenser le *fait* était maintenant considéré comme le seul « pur » amour définissable. Le goût de l'analyse menait, certes, à des prises de position extrêmes : on posa que le *fait* tuait le désir, *tuait l'Amour* (Et sans nul doute, au XII^e^ siècle, l'assouvissement le faisait disparaître chez la plupart des hommes). La même logique qui préservait ce sentiment de la vénalité, de l'utilité, de la *procréation*, du mariage, le préservait aussi de la sensualité.

L'amour s'était si bien calqué sur l'amitié qu'il finissait par lui ressembler trop.

●

Il risquait de se confondre avec elle, et aussi avec la *Caritas* chrétienne qui se glisse parfois jusque dans l'érotique profane, mais qui n'est, évidemment, que l'amour du « prochain » féminin en Dieu. Or, il importait que l'Erotique fût tout autre chose, qu'elle se fondât à la fois *sur* et *contre* l'amitié, et qu'elle demeurât absolument différente de l'amour mystique. Ce n'est qu'en demeurant *charnelle* qu'elle restait fidèle à ses origines et surtout qu'elle pouvait générer au nom du *naturalisme* qui lui est inhérent, les qualités et les valeurs (la générosité, la vaillance, etc... et jusqu'à *l'inspiration poétique*). C'est pourquoi, en vertu d'une sorte de dialectique qui semble dominer toute son évolution, apparut (vers 1180) la « cérémonie » intime qui fait, en somme, son originalité profonde, et qu'on ne trouve nulle part ailleurs, dans l'ethnographie, du moins, porté à ce point de perfection : l'*assais* (ou *essai* d'amour).

L'assais était une épreuve au cours de laquelle l'amant devait montrer qu'il était capable d'aimer purement, que l'*Amour existait en lui*, dans le temps même qu'il recevait la récompense de sa fidélité : il pouvait contempler sa dame nue et faire avec elle tout ce que la passion requiert : la *tener* (l'étreindre), la *baisar* (l'embrasser), la *manejar* (la caresser) ; tout, sauf le fait (lo *fag*). La femme, dans l'*assais*, prenait sa revanche sur le mari impérieux et tyrannique, sur le désir brutal, trop rapide : l'homme « qu'elle couchait auprès d'elle » devait obéir à tous ses caprices, et ne succomber à la tentation que pour autant qu'elle désirait y succomber elle-même. Car plus l'épreuve était méritoire pour l'amant, plus elle le devenait aussi pour elle, et périlleuse pour son honneur...

●

L'*assais* (très différent de l'*essai* chevaleresque, qui se situait *à l'extérieur de l'amour* et ne mettait jamais à l'épreuve que la valeur militaire ou sportive de l'amant) a constitué la « cérémonie » essentielle de l'amour provençal. On le découvre à toutes les époques de son histoire. Si Robert d'Arbrissel (1047-1117) a joué un rôle dans l'élaboration de ses mythes - ce qui est douteux - ce ne peut être que comme inventeur de l'*assais* [43]. Et on le retrouve, à la fin

(43) Voir à ce sujet : Bayle, *dict. hist. critique*, article *Fontevraud*.

de la civilisation occitane, sous une forme aberrante, il est vrai, dans la curieuse mystique amoureuse des Béguins de Saint-François. Encore qu'il se soit développé dans les milieux aristocratiques très raffinés, il a toujours été, sous des aspects et des rites parfois plus rudimentaires, à la base de bien des idéologies amoureuses « populaires ». Car, dans tous les pays du monde, les femmes ont imaginé de mettre à l'épreuve les hommes pour savoir si elles étaient aimées d'amour ou simplement désirées le temps d'un baiser.

On peut donc trouver surprenant que l'*assais* n'ait pas été plus étudié jusqu'ici. C'est lui qui donne la clé de l'*Amour provençal*. Si on le passe sous silence, on ne saurait comprendre comment cette érotique - réduite à ses seuls aspects rationalistes et, pourrait-on dire, *cornéliens* - a bien pu générer la passion moderne (ce que nul ne conteste). Et l'on perd son temps à se demander si elle a été *chaste* ou *luxurieuse,* alors qu'il est bien évident qu'elle a été les deux à la fois. L'*assais* est, sans nul doute, l'*analyse* la mieux conçue pour *isoler,* un temps, l'amour, de la sexualité, et pour le faire *refluer* ensuite sur elle, dans l'union étroite des âmes et des corps : ce qui constitue bien l'essence actuelle - et peut-être éternelle - de l'amour-passion.

RENÉ NELLI.

TEXTES

1. — L'AFFREREMENT CHEZ LES SCYTHES

(d'après Lucien)

« Mais d'abord, (c'est Toxaris, le Scythe, qui parle) je veux te dire comment nous devenons amis ; non pas au cours de beuveries comme vous le faites, non pas simplement parce qu'un homme est du même âge que toi ou parce qu'il est ton voisin, mais, au contraire, quand nous rencontrons un homme de bien, capable de belles actions, nous allons vers lui... nous le recherchons et le fréquentons... et quand nous décidons de devenir amis, nous prêtons le plus grand de tous les serments, de vivre ensemble et de mourir, si besoin est, l'un pour l'autre. Et voici comment nous faisons :... entaillant ensemble notre doigt nous laissons couler le sang dans une coupe, nous y trempons la pointe de notre glaive en le tenant tous les deux, puis nous buvons ensemble. Rien ne peut plus, dès lors, nous séparer »...

Il ne me reste donc plus qu'un dernier exemple à citer (d'amitié parfaite) pour remporter la victoire (dans le débat) ; et je n'en prendrai point d'autre que celui d'Abaucas, qui allant à la ville des Borysthéniens, avec sa femme et ses deux enfants, en la compagnie d'un de ses amis, fut attaqué en chemin par des voleurs, et son ami blessé à la cuisse, de sorte qu'il ne se pouvait plus soutenir. Cependant, le feu s'étant pris la nuit au logis où ils étaient, il charge son ami sur ses épaules et le sauve à travers la flamme, laissant ses petits enfants qui lui tendaient les bras et repoussant sa femme qui le voulait arrêter. Il lui cria seulement qu'elle le suivît, ce qu'elle fit avec un petit enfant qu'elle tenait embrassé, qui fut étouffé par la vapeur du feu ; mais l'autre, qui venait après, échappa. Comme on lui reprochait ensuite qu'il avait abandonné

ses enfants pour sauver un étranger : « J'en pouvais, dit-il, avoir d'autres, mais je n'eusse jamais recouvré un véritable ami »...

(Lucien, *Toxaris,* traduction de A.-M. Harmon, p. 162, N° 1 ; et de d'Ablancourt, 2e partie, Paris, 1654, p. 59).

2. — L'AMOUR-COMMUNION ET LES VERTUS FEMININES

L'union charnelle, quand elle est dénuée d'amour, ressemble à la faim ou à la soif ; elle n'est plus que la satisfaction d'un besoin et n'aboutit à rien de beau. *C'est seulement grâce à l'Amour qu'Aphrodite écarte la satiété du plaisir en faisant naître l'affection et la fusion des cœurs (sugcrasis)*...

(Plutarque, *Dialogue sur l'Amour,* édité par R. Flucelière, Paris, 1953, p. 68).

Le romain Caton disait que « l'âme de l'amant vit dans celle de l'aimé » ; et cela est vrai aussi du caractère, du tempérament, de la conduite et des actions. Ainsi attiré, l'amant franchit une grande distance en un instant, comme par le chemin « de parcours à la fois droit et court » que les philosophes Cyniques disent avoir trouvé et qui mènerait à la vertu. En effet, l'âme est portée très rapidement vers l'amitié comme vers la vertu, quand, pour ainsi dire, elle vogue sur les flots de la passion en compagnie d'un dieu.

(Plutarque, *Dialogue sur l'Amour,* p. 78).

C'est une absurdité... de dénier aux femmes toute participation à la vertu en général. Est-il donc nécessaire de parler en particulier de leur sagesse et de leur intelligence, ou encore de leur fidélité et de leur loyauté, quand beaucoup d'entre elles ont fait paraître une grandeur d'âme, une hardiesse et un courage tout virils ? D'autre part, prétendre que leur nature, bonne et irréprochable à tous les autres égards, ne serait incompatible qu'avec l'amitié, voilà une assertion qui serait bien étrange !

(Plutarque, *Dialogue sur l'Amour,* p. 116).

3. — AMOUR DE BON COMPAGNON...

XIII. Le noble duc Beuve, qui était blessé à mort, dit au traître Gui : « Ecoutez-moi un peu : gardez-vous de m'enlever l'épieu du corps jusqu'à ce que je vous aie dit, compain, ce qu'il faut que vous fassiez. Je sais que l'on vous accusera de ma mort ; mais je vais vous enseigner ce que vous devez faire : vous m'appliquerez aux côtés les défenses du porc et vous aussi [1] plantez votre épieu dans le corps de la bête. Tous diront que c'est le porc qui m'a mis à mal. Vous ne serez là-dessus ni démenti, ni inquiété ; n'êtes-vous pas mon compain fidèle et juré !... Je sais trop bien, compain, que vous m'avez tué pour ma femme que vous désiriez tant. Qu'ainsi Dieu m'assiste et me pardonne mes péchés ! si vous m'eussiez dit que vous la vouliez si fort, je vous l'aurais donnée avec ses grandes possessions, et je me serais exilé outre-mer. Je vous prie, au nom de Dieu, de ne pas lui vouloir de mal. Demandez-la au bon roi Charles ; il vous la donnera, car vous êtes preux et honoré. Pour mon petit Béton, je vous prie de l'élever. S'il vous plaît, Comte, faites-le venir à votre cour. Il est neveu de Charles ; vous n'y aurez pas deshonneur. Je veux que vous ayez la moitié de ce qu'il possède ». Gui lui fait des yeux de lion enchaîné, et Beuve le regardait de l'air d'un ange ailé. « Vous parlez follement, lui répondit le traître, par Notre-Seigneur qui fut mis en croix ; il ne vivra pas quinze jours accomplis. S'il se peut qu'on le remette entre mes mains, il n'y a ville ni cité capable de le sauver. Je vous ai tué ; lui, son compte n'est pas achevé ». Le noble duc s'est tourné vers lui et, joignant les mains : « Compain, s'il vous plaît, donnez-moi la communion avec des feuilles » - « Par Dieu ! dit Gui, vous parlez follement. Mourez vite... mais vous tardez trop ! Je partagerai votre cœur en deux ». - « Compain, c'est vous qui dites des folies. Du mal que je vous ai fait, vous allez être bien vengé. Prenez mon cœur, Seigneur, et mangez-en [2]. - Sire Jésus Christ qui fûtes mis en croix et daignâtes naître pour effacer nos péchés ; et vous, Sainte-Marie, je vous en prie :

(1) Comme l'a fait Beuve, v. 373-5.

(2) Il participera ainsi aux qualités de celui qui fut son ami. Dans son *planh* sur la mort de Blacatz (*Nouvelle Anthologie des Troubadours*, Jean Audiau - René Lavaud, p. 231). Sordel conseille à huit « barons » (rois et comtes) de manger une part de son cœur.

gardez Beton, s'il vous plaît, de tomber jamais en son pouvoir ; et je vous demande de me pardonner mes péchés ».

Le traître s'approcha, arracha l'épieu de la plaie, et le duc mourut. Le duc est mort ; il ne sera jamais remplacé...

(*Daurel et Beton*, chanson de geste provençale publiée... par Paul Meyer, Paris, 1880, v. 394-441, pp. 14-15).

4. — CEREMONIE D'AFFREREMENT AMOUREUX

[*Par l'entremise du Pape, désireux de sceller une alliance entre la France et Byzance, le Roi Charles et le Comte Girart ont été fiancés aux deux filles de l'Empereur d'Orient. Une ambassade conduite par le Pape et par Girart est allée à Constantinople chercher les princesses. Charles vient au devant d'elles à Bénévent : mais on lui a dit - et il constate - que la plus jeune, Elissent, est aussi la plus belle, et maintenant, c'est elle qu'il veut épouser bien qu'elle ait été promise à Girart. Non sans regret, sur les instances du Pape et à condition qu'il tiendra son fief en alleu, Girart consent à la lui céder et à épouser l'aînée, Berthe, qui était destinée à Charles.*

Charles et Girart, avec leur suite, sont rentrés ensemble d'Italie, et se sont arrêtés en Bourgogne, chez Girart, à Tros *sur la Saône (Tournus, P. Meyer). Le Roi et la Reine vont regagner la France. Avant de quitter Girart, Elissent, devenue « impératrice », lui jure,* devant témoins, *une sorte d'amour pur qui ne devrait alarmer ni son mari, le Roi Charles, ni la femme de Girart, en raison de sa pureté même. La cérémonie est calquée sur celle de l'affrèrement chevaleresque.*]

... Le lendemain ils se séparèrent au point du jour. Girart prit la reine à part sous un arbre. Il mena avec lui deux comtes et sa femme. « Que me direz-vous, femme d'empereur, de cet échange que j'ai fait de vous avec eux [3]. Je sais bien que vous m'en tenez pour avili » - « Non, Seigneur, mais pour homme de grand prix et de valeur. Vous m'avez faite reine, et ma sœur, vous l'avez épousée pour l'amour de moi. Vous deux, comte Bertolais et Gervais, soyez m'en otages, et lui, tenant, et vous, ma chère sœur, ma confidente, et par dessus tout, Jésus le Rédempteur que je

(3) En accord avec eux (le pape, Charles et sa cour « évêques et barons »).

donne avec cet anneau [4] mon amour au duc [5]. Je lui donne de mon oscle [6] la fleur d'or, parce que je l'aime plus que mon père et mon Seigneur. En me séparant de lui, je ne puis m'empêcher de pleurer ».

Ainsi dura toujours leur amour pur de toute mauvaise pensée et sans qu'il y eût autre chose que bon vouloir et entente secrète...

(*Girart de Roussillon,* chanson de geste..., publiée par P. Meyer, Paris, Champion, 1884, v. 8-17).

5. — LA FORMULE DE L'ECHANGE DES CŒURS

... Aucun des deux ne sait s'il s'en ira le premier, tant cela leur coûte et leur fait mal. Mais Flamenca, en dame courtoise, dit quelques mots encore à son ami : « Ami, disait-elle, et elle l'embrassait, avec ce baiser je vous livre mon cœur et prends le vôtre qui me fait vivre » - « Dame, répondit Guillaume, je le retiens avec la promesse de le garder au lieu du mien, dont je vous prie, vous, de vous souvenir ».

Ils se séparèrent enfin. Elle et ses damoiselles restèrent. Elles arrangèrent, lissèrent leurs cheveux, et se lavèrent bien le visage pour qu'il ne parût point qu'elles avaient pleuré. Et quand ce fut à peu près l'heure de none, Marguerite agita la clochette, et les sept dames qui attendaient sur la place et les guettaient vinrent aussitôt vers elles. Elles cheminèrent toutes ensemble. Mais il n'y eut dame ni donzelle à qui Flamenca adressât la parole ni qu'elle voulût écouter. Elles crurent qu'elle avait soif [7] et que, pour ce motif, elle ne voulait point parler. - Puis, elle demeura triste et soucieuse, et ne se montra plus joyeuse pour rien de ce qui la rendait heureuse d'habitude, mais elle s'en plaignait beaucoup. Et quand elle essayait de reprendre courage, ce réconfort lui rappelait justement l'amour de celui qui était dans son cœur... [8]

(*Flamenca,* v. 6880-6915).

(4) Cf. : Guillaume IX : E que-m donet un don tan gran-sa drudaria e son anel (X. 21-22) (le matin) où elle me donna un grand don, son amour et son anneau).

(5) Le comte Girart est parfois appelé duc.

(6) Donation, faite avant le mariage avec promesse d'amour scellée par un baiser (*osculum*).

(7) Après un bain prolongé. On sait que Flamenca ne peut voir son amant, Guillaume, que dans une « salle de bain » où il vient la rejoindre par un souterrain.

(8) L'attitude de Flamenca a changé depuis qu'elle a reçu Guillaume dans son cœur : elle est désespérée, mais tire réconfort de cette présence « réelle ».

6.— L'ECHANGE DES CŒURS ET L'EGALITE EN AMOUR

[*L'amant courtois était, en principe, le « serviteur » de sa dame. Par la cérémonie de l'hommage, il se soumettait à elle comme un vassal à son seigneur (elle était d'ailleurs, en règle générale, d'un rang social supérieur au sien). Mais* l'échange des cœurs - *qui n'était pas impliqué nécessairement dans cet hommage - rendait* égaux *l'ami et l'amie, puisqu'ils n'avaient, désormais, qu'*un seul cœur. *Dans la tenson* Gui d'Uissel, be-m pesa de vos, *Marie, femme du Vicomte Ebles V de Ventadour, en reste aux strictes conventions de l'hommage « vassalique », tandis que Gui d'Ussel tire argument de l'*échange des cœurs *pour affirmer, sur le plan érotique,* l'égalité *de l'amant et de la dame.*]

... V - Gui d'Ussel, les amants ne sont pas du tout ainsi au commencement ; mais au contraire chacun, quand il veut courtiser, dit, mains jointes et à genoux : « *Dame, accordez-moi de vous servir sans réserve comme votre homme-lige.* » Et elle le prend à ce titre ; pour moi je le considère à bon droit comme un traître s'il se fait l'égal de sa dame après s'être donné à elle comme serviteur ».

VI - « Dame, c'est une opinion qu'il est honteux pour une dame de défendre, que de ne point considérer comme son égal celui avec lequel, *de deux cœurs, elle en a fait un seul* ; ou bien vous direz, et cela ne vous fera point honneur, que l'amant doit aimer plus sincèrement sa dame, ou bien vous direz qu'ils sont égaux (*qu'il son par entre lor*) ; car l'amant ne doit rien à sa dame, si ce n'est par amour (*per amor*).

(Gui d'Ussel et Marie de Ventadour, *Nouvelle anthologie des troubadours,* J. Audiau et R. Lavaud, p. 201).

7. — COMMUNION ANIMIQUE ET POUVOIR PROTECTEUR DE LA DAME

[*Obilôte, petite fille de sept ans, veut se « lier d'amitié » avec Gauvain, chevalier luxurieux. Elle lui dit : « Vous êtes véritablement moi-même, bien que nous portions des noms différents. Le nom qui me désigne vous désigne aussi ; vous*

êtes tout ensemble damoiselle et chevalier. La prière que je vous fais s'adresse aussi à moi-même, etc... ».

Gauvain hésite : « En supposant, lui dit-il, que je vous consacre mon service et mes pensées dans l'espoir de gagner votre amour, il vous faudrait bien, avant de me l'accorder, attendre encore cinq années entières (9) *; c'est là, si je compte bien, le temps où vous pourrez aimer ».*

Cependant, il se prête au jeu et, à l'exemple de son ami Parzival, il consent, lui aussi - sans trop y croire - à mettre sa confiance dans l' « amour-pur », symbolisé ici par le caprice - mystérieux - d'une fillette qui détient déjà tous les pouvoirs magiques de son sexe.]

A ce moment, il se souvint que Perceval mettait sa confiance dans les dames plus qu'en Dieu. Les paroles de Perceval furent les messagères qui portèrent la prière de la fillette jusque dans le cœur de Gauvain. Il promit alors à la jeune damoiselle de revêtir son harnois pour l'amour d'elle. Et il ajouta : « Puisse votre main guider mon épée ! Et si quelqu'un veut affronter ma lance, je veux que ce soit vous qui lanciez le cheval au galop, que ce soit vous qui combattiez pour moi. C'est moi que l'on verra dans la mêlée. Mais c'est vous qui, par mon entremise, livrerez bataille ».

Elle dit : « Cela n'est point pour me déplaire. Je serai votre défense et votre bouclier, *et votre cœur* et votre réconfort, puisque vous m'avez ôtée de mon doute. Pour vous défendre de toute male aventure, je serai votre escorte et votre suite, je serai le toit qui vous abrite contre les orages du malheur, je serai votre doux repos. Mon amour vous apportera la paix, vous gardera heureusement de tout danger, si bien que, dans votre vaillance, vous ne manquerez pas à vous défendre jusqu'à la dernière extrémité. Je suis en vous, mon sort est étroitement mêlé au vôtre, et je veux être près de vous dans le combat. Si vous croyez fermement en moi, le bonheur et la vaillance ne vous abandonneront jamais ».

Le noble Gauvain répondit : « Dame, puisque je me soumets à votre commandement, je veux avoir à la fois le don de votre amour et celui du réconfort que vous m'offrez »...

(Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, traduit, préfacé et annoté par E. Tonnelat, édit. Montaigne, Paris, 1934, pp. 322-324).

(9) Comme le droit canon autorisait le mariage des filles à partir de la douzième année, on peut conclure de ce passage qu'Obilôte a sept ans (Note de M. Tonnelat).

8. — L' « ASSAIS » OU EPREUVE D'AMOUR

La Comtesse de Die : plainte et invitation (estait ai en gran consirier)

Grande peine m'est venue de l'amour d'un chevalier. Je veux que, dans tous les temps, on sache l'excès de l'affection que je lui ai portée. Et me voici délaissée, sous prétexte que je ne lui ai pas donné mon amour. Pourtant quels n'ont pas été mes égarements, au lit ou habillée !

Combien je voudrais dans mes bras nus tenir un soir mon chevalier, à condition qu'il s'estime suffisamment récompensé de ce que je lui fasse un coussin de ma poitrine. Je suis plus éprise de lui que Flore ne fut de Blanchefleur ; je lui donne mon cœur et mon amour, mon esprit, mes yeux et ma vie.

Bel ami, gracieux et plaisant, si jamais je vous tiens en mon pouvoir, s'il m'est permis un soir de me coucher près de vous et de vous donner un baiser d'amour, j'aurai grand plaisir, sachez-le, à vous presser dans mes bras en place du mari, pourvu seulement que vous m'ayez juré d'abord de ne faire que ce que je permettrai.

(André Berry, *Florilège des troubadours*, Firmin-Didot, 1930, p. 272), traduction André Berry, modifiée sur quelques points.

[*Raynouard attribue à la Comtesse « une sensibilité toute matérielle ». Jules Véran parle de la « sensualité qu'elle affiche parfois crûment » ; André Berry, de « son exceptionnelle absence de vertu », etc... En réalité, il n'y a rien dans ses poèmes qui ne reflète exactement les lieux-communs érotiques de son époque et ce singulier mélange d'exaltation voluptueuse et de continence qui caractérise l'amour provençal en général et l'*assais *en particulier.*

Il est évident - notre « amoureuse » le dit elle-même - qu'elle n'a point tout accordé à son chevalier. Et c'est bien pourquoi il l'a abandonnée. Il s'agit de le mettre à l'épreuve, de le tenter, en exigeant qu'il ne succombe à la tentation que dans la mesure où elle voudra bien y succomber elle-même. Elle saura alors si elle est aimée d'amour *ou simplement désirée. L'amant devra se contenter de reposer sur « le coussin*

de ses bras nus » [10], *d'être allongé auprès d'elle* (jazer), *de la contempler* (remirar), *et même de la* tener, abrassar, manejar (*tenir, embrasser, caresser*) . *ce sont là les privautés* (*substantielles*) autorisées par l'amour courtois. *Il pourra recevoir d'elle un « baiser d'amour »* (*bais amoros*), *c'est-à-dire non « conjugal », et tenir le rôle du mari sans cependant jouir de tous ses droits* [11], *à la condition expresse qu'il ait d'abord juré de la respecter jusqu'au point où elle désire l'être. et de ne pas en user en maître,* comme font les maris.

Tel était l'assais amoureux au XIII[e] *siècle, Il suffit de relire la pièce* Ar em al freg temps *d'Azalaïs de Porcairargues, plus explicite, pour s'en convaincre mieux encore :*]

Azalaïs de Porcairargues

...J'ai un ami d'une grande vaillance, qui les surpasse tous, et celui-là n'a pas le cœur perfide à mon égard, car il m'accorde son amour. J'avoue que le mien lui appartient; et qu'à celui qui dirait le contraire, Dieu fasse un mauvais sort, car moi je m'en tiens bien assurée.

Bon ami, de bon gré je me suis engagée pour toujours à vous qui êtes courtois et de belles manières, pourvu que vous ne me demandiez pas chose déshonorante (*sol no-m demandes outratge*). Bientôt nous en viendrons à l'épreuve (*Tost en venrem a l'assai*) et je me mettrai à votre merci : vous m'avez fait serment que vous ne me demanderez pas de faillir (*que no-m demandes falhida*)...

(J. Veran, *Les poétesses provençales du Moyen Age et de nos jours*, Paris, 1946, p. 118).

[*La* tenson *d'une dame inconnue* (*Dame H.*) *avec Rofin nous montre que ces sortes d' « épreuves » paraissaient parfois ridicules à l'esprit chevaleresque. Il n'est pas inutile de l'examiner, parce qu'en opposant les conceptions chevaleresques aux théories courtoises elle les définit assez précisément. Une*

---

(10) La Comtesse de Die n'a eu besoin pour écrire sa *canso* que de se ressouvenir de l'enseignement qu'on lui avait donné quand elle était jeune fille et qui devait ressembler beaucoup à celui de *La Cour d'amour*, sorte *d'art d'aimer* (plus tardif mais antérieur au *Roman de la Rose*) où l'on apprend ceci aux pucelles : « savez-vous ce que doit faire une donzelle quand son bon ami est auprès d'elle et que Fine Amour lui a fait si grand honneur qu'elle lui a permis de se trouver couchée près de lui (*qu'ab son bon amic l'a colgada*) ? il faut alors que tout de suite elle lui fasse présent d'un baiser, puis avec un sourire et de gentilles paroles, qu'elle lui fasse un coussin de son bras (*que-l fassa coisin de son braz*), tandis que de l'autre elle l'attire à elle et l'étreint, en disant :... « vous voyez que je ne me défends pas de vous... Je me livre à votre discrétion. Et vous savez qu'il n'y a pas d'honneur à tromper (*abetar*) une jeune fille..., etc... » (*Le Cour d'amour*, 1159-1184).

(11) Le « fait » étant exclu, l'honneur des maris était sauf : ils *autorisaient* l'assais.

dame a deux amoureux. Elle veut, selon l'usage, *que chacun d'eux promette et jure, avant qu'elle ne consente à les faire coucher près d'elle* (enanz que-ls voil ab si colgar) *qu'ils ne feront rien de plus que l'étreindre et lui donner un baiser* (que plus mas tener e baisar
no-lh faran - Rofin, digatz m'ades de cor, 7-8) *Dame H. demande à Rofin lequel fit mieux, « celui qui se hâta de venir au fait, ou l'autre qui respecta son serment. Rofin est très affirmatif : l'amant qui a pris son plaisir a perdu le haut joyau* (la joja autiva) *; un amant vraiment épris* (d'amor coral) *ne doit pas rechercher un plaisir qui soit contraire à l'honneur de sa dame* (qu'a sa donna non si'onors, 34), *il ne doit pas lui manquer de parole, la violenter en quelque sorte... Les arguments de Dame H. - car c'est la dame qui se montre ici le moins idéaliste - sont d'ordre chevaleresque et « gaulois » : le propre d'un amant audacieux c'est de pousser en avant sa valeur, de prendre tout ce qui lui tombe sous la main, et somme toute, de mépriser les femmes qui, d'ailleurs, aiment à être forcées... Qui n'est pas hardi en amour ne le sera pas au combat, etc.*

*On voit que, dans l'*assai, *l'amour total était à la discrétion de l'amant. Mais, selon la théorie courtoise, il ne pouvait passer pour sincèrement épris, s'il désirait autre chose qu'être couché près de sa dame et la contempler (nue), ou s'il n'avait pas assez de force pour maîtriser la tentation impure* [12]. *Il faut, cependant, souligner que, s'il était tenu de se contenter du* jazer *et du* remirar, *il pouvait aussi, et* devait, *espérer la merci de sa dame* (esperar de si don socors), *ce qui constituait une atténuation considérable aux rigueurs de l'épreuve.*]

Le jeu-parti de Mir Bernat et de Sifre

[*Ce jeu-parti, qui établit la même différence entre amour* chevaleresque *et* amour courtois, *et insiste sur les mêmes thèmes, est si explicite qu'il suffirait à lui seul à préciser la nature de l'*assais.]

— Mir Bernat, puisque je vous ai trouvé à la Cité de Carcassonne, sur une question qui me préoccupe, je veux que votre jugement me vienne en aide. D'une dame j'ai la moitié, mais je n'ai pas bien su décider s'il me vaut mieux le bas ou le haut.

— Sifre, je vous tiens pour bien arrivé, puisque vous m'avez demandé conseil. Je vous le donnerai précieux, car j'y réfléchis profondément. Sachez bien, en vérité, que si vous m'en croyiez, dans cette affaire, vous prendriez certainement du côté du « bijou ».

(12) Cette « méthode » était plus *hypocrite*, mais, au fond, aussi *méritoire*.

— Mir Bernat, vous êtes bien désagréable de ne pas me répondre à mots couverts. Vous prisez davantage la dame du côté du bas, et je vous ai entendu dire où. Que le roi Jésus cesse de m'aimer, si je ne la prends plutôt du côté du haut, là où elle taille ses cheveux.

— Sifre, vous laissez le meilleur et le plus important, et ce que chacun aime le mieux, selon la nature, et selon la coutume que suivent les autres bons amants dans le monde. Mieux vaut ce qui est en bas que le visage, et vous trouverez certes — et je ne m'en excuse pas — que personne ne répond mieux que moi sur ce point.

—Mir Bernat, peu s'en faut que je ne me mette en colère, car vous me répondez avec de grossières paroles. Et vous prisez beaucoup trop cette partie qui est fatale aux amants et aux maris. Mieux vaut une gentille approche (un aimable *essai*); mieux vaut embrasser, câliner [13], baiser la bouche, les yeux, le visage et le front.

— Sifre, ne croyez pas que je suive une autre route, ni que je laisse le meilleur pour le pire, car tous les jours j'embrasse et je baise mes fraires, mes cousins germains ou seconds, mais sur ce propos je dis que je suis dans le vrai, que tout amour d'amant (*drudaria*) naît de cet endroit où il se cache davantage.

— Mir Bernat, je vous ai proposé ce jeu-parti, et je vous tiens pour complètement abusé, car moi-même *avec l'autorisation du mari* - pour qu'il me fasse en retour bon visage, j'ai choisi le côté du haut; et je vous ai laissé le côté qui ne pourrait me rendre heureux.

—Sifre, vous avez failli, comme un mauvais chevalier, vous entreprendrez difficilement grande prouesse, puisque par crainte des grognements du mari, vous avez abandonné le côté qui ravit les bons amants et réjouit le cœur de chacun.

(Mahn. *Gedichte,* N° 1020).

[*Mir soutient ici le point de vue chevaleresque et réaliste - le même que celui de Dame H.* (« *vous entreprendrez difficilement grande prouesse, etc...* ») *en mettant le même rapport* (*traditionnel*) *entre vaillance amoureuse et valeur guerrière.*

Sifre, lui, défend l'assais courtois (us gens assays), *où l'on* embratz, manei *et* bays. *Et ce faisant, il marque exactement les limites de l'*amour pur (*symbolisé évidemment par le haut de la dame. En vérité, cet amour « pur » était parfois*

(13) C'om *embratz* e *manei* e *bays*, v. 33.

plus hardi, mais de toute façon, il excluait le fait *(auquel on attachait, au moyen-âge, une certaine importance à cause de la transmission héréditaire des vertus et des vices) Mais les « caresses et les baisers », eux, n'en avaient aucune. C'est pourquoi les maris toléraient, en principe, que leurs femmes se prêtassent à l'épreuve (car yeu ab cosselh del marit...)]*

●

Il nous paraît suffisamment prouvé, par les textes, que l'érotique « socialisée » du XIII[e] *siècle a comporté, comme couronnement de l'amour « pur », une manœuvre charnelle, par essence, mais* continente, *dont la dame fixait à son gré les limites, mais qui semble, en réalité, s'être accommodé de tout l'amour physique, sauf de son achèvement. C'est de cette singulière coutume, qui prétendait manifester l'amour chez l'homme en l'empêchant, provisoirement, de se réaliser, qu'est issu, sans nul doute, l'amour-passion moderne, c'est-à-dire la régulation du plaisir charnel en fonction du sentiment* partagé.

R. N.

ALAIN BORNE

INDOCILES

IL N'Y AVAIT RIEN...

Il n'y avait rien dans ce pays
j'y menai mon cheval
parmi les pierres vivait une herbe
et je la partageai avec lui.

Mais les jours hideux nous avaient poursuivis
et il fallut encore voir se lever le soleil
se coucher le soleil
et grouiller les vers étincelants des nuits
dans le bol noir de l'immense pourriture.

Mais j'étais encore un homme
et criait ma bouche
s'agitaient mes membres
vivaient mes yeux
rêvait ma tête
et le désir me serrait le corps dans son vêtement
[d'épines.

Et passa une fille
moins lourde qu'un gibier
mais fille d'homme avide d'homme
non loin de moi avide

Le jeu fondit sur nous
C'était une foudre
C'était une chaîne
C'était un feu.

Nous entrâmes dans la prison minuscule
elle me parfuma la bouche de vie ancienne
en vain ensemble nous cherchâmes parmi le sable de la [mort
la source du sang.

Le cheval détourné des chardons regardait
l'aveugle poulpe humain
tordre ses membres dans la poussière noire.

TOUJOURS...

Toujours cette brassée d'étoiles
toujours ce corps qui se lamente.

Fais taire ces filles :
de toutes ces filles
fais un peu d'huile ;
bâtis un puissant moulin
et fais de l'huile de ces vierges.

Acquiers ce silence et cette huile
ce bain aveugle et muet
et nage nage dans ce liquide impur
à la recherche d'un sexe
d'un sein
d'une chevelure.

Il n'y a plus rien
que cette mort étale
cette eau lourde
où tu pourras pour l'éteindre
baigner longuement le soleil.

ICI...

Ici
où l'homme mange et ne peut l'éviter
se souille et ne peut l'éviter
souille autrui et ne peut l'éviter
pour finir en pourriture
qui donc parlera de pureté.

Ici
dans ce Royaume dément
dans ce quartier où la pensée tourne au-dessus des [viscères
comme la couleur au-dessus de la flaque d'huile
qui donc parlera de pureté.

Je récuse la colombe pleine de poux
et la rose déjà fanée
et la fille vierge
aux jambes rouées de profond désir
et le saint
qui dans ses rêves ne cesse de baiser des mamelles de [truie
et l'ange
qui voit les actes humains sans en mourir
et Dieu qui les souffle.

Je rêve d'une autre création
d'un autre Dieu
très loin de tout ceci et l'ignorant
c'est vers ce Dieu-là que vont mes prières

ce Dieu beau d'innocence
dont les doigts s'ils font un homme
ce sera avec autre chose que de l'ordure

ALAIN BORNE.

ANNA AMISANI

HISTOIRE DE DARIUS

Quand l'ami de notre père s'en allait, nous courions nous pencher au balcon pour le voir sortir du portail dans la rue. Déjà il n'était plus le même et l'on eût dit qu'il ne devait jamais revenir. Il s'éloignait, en lançant à droite et à gauche ses longues jambes raides. Un petit imperméable le protégeait mal. Parfois un coup de vent découvrait un trousseau de clés suspendu à un anneau sur son dos. Un bruit de ferraille l'accompagnait ; cela faisait retourner les gens sur lui, et nous, cela nous faisait rire comme des sottes. Mais s'il se retournait lui-même pour nous adresser un large salut, du coup nous restions penaudes sans même savoir lui faire un signe d'adieu. Nous nous mettions à contempler les pigeons bleus qui roucoulaient sur les câbles électriques, en nous demandant comment il se faisait qu'ils ne tombassent point foudroyés.

A mesure que la silhouette disparaissait au bout de l'avenue en se confondant avec les marronniers à tête ronde, le personnage devenait le héros d'une histoire difficile à suivre pour des petites filles comme nous.

Car c'était un homme formidable. Il avait voyagé dans le monde entier, de toutes les manières et non seulement à pied, mais aussi en volant à travers les tempêtes. Il avait sûrement vu mille choses étranges, mais aucune ne semblait l'avoir frappé. Ou bien il avait tout oublié. Parfois, se souriant à lui-même, il lâchait quelques bribes d'un récit, mais nous ne comprenions pas grand'chose à ses paroles sèches.

Il ne s'échauffait jamais, ne donnait pas l'impression de revivre son passé, et nous en venions à douter s'il ne racontait pas maladroitement les voyages d'un autre, ou bien, ne se souvenant plus des siens, s'il n'inventait pas des histoires mal bâties. Ayant perdu

l'espoir d'entendre des merveilles, nous nous contentions, assises en face de lui, d'examiner ses cheveux blond cendré qu'il portait en désordre, comme un jeune garçon. Mais nous savions y découvrir des fils blancs, que les grandes personnes ne voyaient peut-être pas. Alors nous nous demandions si nous avions affaire à un vieil oncle ou à un oncle encore jeune avec qui nous pourrions nous amuser.

•

Nous l'appelions notre oncle, mais il ne l'était pas.

Un dimanche après-midi il vint chez nous. Il paraissait joyeux, riant sous cape. Mais nous avions l'œil aigu : nous le trouvâmes inquiet, intimidé même. Au reste, après les gâteaux et le café il s'énerva, ne cessant de nous inviter gauchement à aller jouer ailleurs ; plus il s'y efforçait, plus grandissaient notre curiosité et notre attention sourcilleuse pour son attitude. Incapable de se maîtriser, il s'en fallut de peu qu'il n'en vînt à nous battre, mais fortes de la présence de nos parents qui ne s'apercevaient de rien, nous restâmes en place, raides, attentives, avec un air inébranlable. Alors il nous oublia.

Ses yeux fulgurants, un peu injectés, s'étaient soudain apaisés, éclaircis, absentés ; fixant ses regards sur les dessins rouges de la tapisserie, il dit d'un trait :

— Eh bien, voici une nouvelle, je me marie.

Seules nos petites oreilles à l'affût l'avaient bien entendu, parce que le bruit que faisaient les voisins du dessus avait encore augmenté juste au moment où il avait parlé. Notre père demanda :

— Comment ? Une nouvelle ?

Voyant que l'oncle Darius n'avait pas le courage de répéter, nous intervînmes effrontément :

— Il se marie.

Personne ne dit mot. Nous nous demandions s'il fallait le croire. Et s'il disait vrai, de combien de questions, avec qui, où, comment, n'étions-nous pas bourrées !

Enfin papa demanda :

— Pourquoi ?

L'oncle resta bouche bée, le souffle coupé. La question de notre père nous parut très étrange. En esprit nous fabriquions à toute vitesse des exemples

logiques comme si nous eussions eu, nous, à répondre : « Pourquoi je mange ? Parce que j'ai faim. Pourquoi je dors ? Parce que j'ai sommeil ». Mais à « pourquoi je me marie ? » nous ne trouvions proprement rien à répondre. Donc le silence de l'oncle Darius était légitime. Pourtant, contre notre attente, il répondit :

— Parce que je suis vieux.

Nous éclatâmes de rire. Mais aussitôt, effrayées, nous nous reprîmes. Et nous nous disions *in-petto* : « Alors il épouse une petite vieille ? Mais marié à une vieille femme, comment fera-t-il pour courir le monde, sac au dos, avec son bâton clouté ? » Nous regardâmes ses cheveux, ils nous parurent tout gris. Voici que nous connaissions l'âge de cet homme et comprenions pourquoi il considérait les choses avec des petits rires mystérieux : il était vieux et il en savait long.

Quatre heures sonnaient. Le soleil d'hiver disparaissait. Triste était notre goûter, mais les sucreries nous firent oublier cette mauvaise impression. Et puis, notre soirée n'allait pas être ennuyeuse : l'oncle Darius nous avait fourni matière à penser et à discuter entre nous. Peu nous importait d'être écartées du salon. Mais nous entendions la voix de papa. Il semblait excité. Sans doute reprochait-il à l'oncle Darius de ne s'être pas marié jeune.

•

Tout est sombre et tranquille dans la maison. Voici pourtant que je me souviens avec terreur du jour où l'oncle Darius abattit ses chiens. Et mon cœur bat comme si j'assistais à la scène. Je pense que l'oncle Darius est méchant, très méchant. Il me semble qu'après un tel crime ses yeux au moins devraient être malades. A voix basse j'appelle ma petite sœur :

— Dis, Tine, tu dors ?

— Oui, me répond-elle, puis elle ajoute : « Tu pense à l'oncle Darius ? »

— A ses chiens et à sa cruauté.

Dans son petit lit Tine se retourne sur le ventre et se soulève un peu ; elle voudrait que j'allume. Je la sais peureuse et sujette aux cauchemars. Tant pis ! Il faut que je lui en parle, toute de suite, et je parviendrai peut-être à me délivrer de cette obsession.

Voici ce qui s'était passé.

L'oncle Darius avait disparu pendant deux ans, sans un mot d'affection, sans nous laisser le moindre cadeau ; son nom, son image, nous en venions à croire que nous les avions rêvés ; il n'était plus pour nous qu'une légende... Mais un jour il nous tombe dessus, sans faire d'histoires. Il venait se reposer. Il n'avait pas envie de raconter où il avait été, ce qu'il avait fait. C'est sûrement pour mieux avoir la paix en nous écœurant qu'il nous fit ce terrible récit :

— Je vivais en des pays lointains, au grand Nord, dans la neige, sous un pâle soleil. J'allais en traîneau... Tu aimerais aller en traîneau pendant des heures ? Pas des petits traîneaux d'enfants, fabriqués avec des planches savonnées, tout juste bons à glisser sur l'herbe sèche, mais de vrais traîneaux, aussi confortables que des lits, pleins de coussins, de couvertures, et tirés par quatre, six, huit chiens robustes et rapides... Belles bêtes, ces chiens, fortes, fidèles... Tu peux te fier à eux, toi et tes marchandises... Des bêtes qui traversent les déserts de neige en supportant le froid et la fatigue pour arriver au but de leur maître. Quand tu fais halte, ils te tiennent compagnie et deviennent paresseux comme des chats...

(L'oncle Darius caressait ma natte. En vérité il la tirait un peu trop fort).

« J'avais à faire un long voyage, sans savoir par où je reviendrais. Donc personne ne me prêta des chiens. J'en achetai quatre. Je partis à l'aube, qui n'était encore qu'une nuit blafarde et glacée. Tout était prêt, les chiens agitaient leurs sonnailles dorées, ils étaient harnachés comme de petits chevaux, mais c'étaient de vrais loups : ils flairaient de tous côtés, hurlaient d'impatience pour partir à fond de train à travers l'espace immobile, à la rencontre du soleil rose et de la viande fumée qu'on leur donnerait à dépecer en arrivant...

« N'ayez pas peur ! (Mais il disait cela exprès pour nous voir frissonner). Ce fut un très beau voyage. A droite, les rennes agiles s'enfuyaient, l'œil dilaté de frayeur sous leurs pesantes ramures ; leurs petits sabots soulevaient la neige comme une poussière lumineuse. A gauche, sur une colline parfaitement blanche un loup noir faisait le guet, flairant d'un air féroce... Mais il nous laissa passer : peut-être les autres loups de sa bande étaient-ils trop loin pour nous attaquer...

« Cependant je fouettais mes chiens vigoureusement. Ils couraient en laissant de petites traces rouges sur la neige gelée. Je les excitais de plus en plus, car il me fallait absolument arriver le premier avant tous

les autres marchands, dans un village où je voulais conclure une affaire qui pouvait me rapporter gros.

« Tout d'un coup, dans un virage, voilà qu'un des chiens tombe et se casse une patte ! Alors, celui-là et son voisin d'attelage, je les détachai, et de deux coups de fusil j'abattis la paire. Les autres ? Je les avais entravés à un arbre solitaire ; ils trépignaient d'impatience ; au bruit des coups de feu ils bondirent, et la neige tomba des branches sur le traîneau, en gros blocs glacés. Je commençais à devenir enragé. La malchance me poursuivait mais je voulais aboutir coûte que coûte. Après avoir tué un autre chien fourbu qui retardait le dernier, encore frais, j'arrivai à temps pour enlever l'affaire. Bon. J'étais riche. Alors j'abattis mon dernier chien, qui était épuisé. Mon geste fit une grosse impression sur ces hommes avares ».

Ma sœur et moi nous avions cessé de chuchoter. Dans le silence je cherchai encore une fois à comprendre l'oncle Darius mais je ne parvins à me représenter qu'un homme né méchant et je voyais autour de lui, étalés sur la neige blanche dans une tache rouge, les quatre bêtes massacrées qui le regardaient avec les yeux tristes et intelligents de notre propre chien. Pleurant doucement dans l'obscurité je murmurai : « Comme la vie est laide ! »

•

Un jour mon père me conduisit sur une grande prairie couverte d'herbe basse et drue. Nous avions marché longtemps : route, chemins, rase campagne. J'étais fatiguée. La traversée des faubourgs m'avait accablée de tristesse. Ce vaste champ m'ennuyait. Nous en fîmes le tour. Et finalement il y eut quelque chose à voir : l'énorme maison du dirigeable et les maisonnettes des aéroplanes. Devant, de petits hommes en combinaison jaune se déplaçaient par saccades ; quelques-uns s'évertuaient autour d'un monstre grondant. Les hommes avaient l'air de gosses qui s'amusent avec un jouet nouveau mais dangereux ; ils n'avaient pas encore l'indifférence et les mouvements mécanisés des habitués. Les uns s'enthousiasmaient de je ne sais quoi, peut-être du ronflement d'un moteur ; d'autres hochaient la tête avec scepticisme ; d'autres encore les aidaient, mais on voyait bien qu'ils n'avaient pas du tout envie de monter en l'air ; ils étaient blêmes de peur.

Moi, je ne pensais à rien. Je ressentais l'amertume de mon trop jeune âge, la nullité de mes désirs, de ma volonté. Et j'étais trop orgueilleuse pour demander à mon père : « Fais-moi monter ». Il se serait mis à rire et aurait cherché à m'amuser. Dans ces moments-là les grandes personnes me faisaient pitié. Comment peuvent-elles avoir l'illusion de nous ôter de la tête une pensée audacieuse ? Ce n'était pourtant ni pêché ni sottise que de vouloir, en toute chose, éprouver la vie ! Mon père m'agaçait. Pourquoi restait-il là, planté derrière les autres, me serrant la main comme si j'avais voulu m'échapper ? Pourquoi n'essayait-il pas de monter en avion, lui qui pouvait le faire ?

Enfin je me libérai et j'allai m'asseoir, loin, le long de la barrière. Je mangeais du chocolat. Je me disais que j'aurais mieux aimé rester à la maison avec ma sœur, à essayer de reproduire en pâte à modeler les horribles visages qui m'apparaissaient, la nuit, à l'improviste, grimaçant tout près de moi. Je m'ennuyais tellement que je m'endormais. Tout à coup le bruit d'un avion se fit entendre au fond du ciel, puis on le vit apparaître : c'était une espèce de petit oiseau noir qui se précisait peu à peu, grandissait, grandissait... Mais quand il eut atterri en sautillant sur le pré, ma foi, je ne le trouvai pas du tout monstrueux. Mon père m'appela. Et c'est alors que je m'en souvins : l'oncle Darius arrivait. Cela ne me faisait ni chaud ni froid. J'allai vers l'appareil très calmement. Pourquoi aurais-je dû courir ? C'était à peine si je me rappelais qui était l'oncle et comment il était fait.

De la tôle de l'appareil sortit d'abord une paire de longues jambes chaussées de bottes coloniales, puis un corps et une tête casquée. Le casque laissait s'échapper des mèches de cheveux fanées ; les yeux, que je cherchais, étaient cachés par des lunettes bizarres ; ce qu'on voyait du visage était sale, violacé. Sorti de la machine, il ne nous regarda même pas, fit deux ou trois pas en s'étirant, se mit à rire, revint à l'appareil et y plongea. Au lieu d'en tirer une valise, il en sortit une femme pendue à son cou. Non, ce n'était pas une gamine, c'était une vraie femme, avec du rouge aux lèvres, des bracelets d'or, des talons hauts. Elle protestait, parce que ses jupes s'étaient retroussées, mais elle faisait bien voir ses jambes le plus qu'elle pouvait. Et nous, nous attendions qu'elle se décidât à descendre des bras de l'oncle Darius.

●

L'après-midi de ce même jour il pleuvait. Après un déjeuner où Darius avait mangé copieusement des plats qu'il aimait et bu à satiété vins blancs et vins rouges, il arriva chez lui en titubant, sa femme cramponnée à son bras, sous une petite pluie fine et serrée.

C'était, dans un quartier petit-bourgeois, une rue assez étroite, où les maisons avaient des prétentions d'élégance : rideaux à volants ou en filet, pots de plantes vertes à feuilles pointues et piquantes, genre artichaut, comme on en voyait naguère, tendrement soignées chez toutes les portières. Les locataires aimaient bien entendre passer les trams dans leur rue, le bruit leur en était cher ; même le tremblement des vitres, d'où tombait le mastic sec, ne les gênait pas ; cela berçait leurs petits sommes dans les bons vieux fauteuils râpés, avant d'aller au bureau. Seuls, ceux qui habitaient au niveau des toits, pouvaient les voir et jouir d'un peu de ciel. Pour les autres, c'étaient les vis-à-vis, avec les querelles, les sourires mal payés de retour, des volets qui claquent grossièrement, un tas d'histoires de chiens, de chats, de canaris, de femmes de ménage, de belles-mères.

Darius pénétra sous le porche d'une de ces maisons. Un relent d'humidité, des murs revêtus de marbre sombre, de chaque côté un alignement de plantes vertes, raides, métalliques, sur un marche-pied sale, et pour éclairage une petite lampe, pareille à une chandelle, dans une lanterne en fer battu. Au fond, la clarté de la cour filtre à travers des vitraux rouges et verts qui assombrissent en croyant égayer.

L'épouse qui entre là avec son mari a l'impression de descendre dans un caveau funéraire : elle s'en souviendra toujours. C'est en vain qu'on a peint sur les retombées de plafond des grappes de glycine mêlées à de pâles roses sans épines que personne ne regarde jamais. Les escaliers, — la femme le sait déjà avant de monter, — sont eux aussi en pierre sale. Et l'appartement au troisième. Pas de nom sur la porte : négligence, ou méfiance.

Darius cherche les clés, ouvre en grand une première porte qui donne sur une autre, noire, aux vitres dépolies ; il l'ouvre aussi. Le couple s'arrête devant un carrelage rouge très luisant : un peu de lumière vient des chambres, à travers d'autres portes noires, aux vitres dépolies. Le long des murs, sur des assiettes vertes, encore des plantes vertes qui végètent dans une odeur d'encaustique. Des patins de feutre traînent à gauche de l'entrée.

— Mais il y a quelqu'un ici ! s'écria Jeanne, les yeux agrandis par la surprise. Darius se mit à rire,

d'abord doucement, puis de plus en plus fort, jusqu'à s'étrangler :

— Tu croyais peut-être que je faisais la cuisine et que je raccommodais mes chaussettes ? lui demanda-t-il en la prenant par la taille.

Jeanne dit :

— Une servante.

Darius devint sérieux, la regarda, et fièrement (qui sait pourquoi ?) répondit :

— Non, pas une servante, une jeune fille.

Puis il crut bon d'ajouter :

— Ma cousine.

•

La réunion de ces trois êtres était insolite. Le temps passait. Jeanne restait assise sur un canapé. Elle ne savait où prendre ni poser les choses. Même au cabinet de toilette c'est à peine si elle osait se laver. Tout, dans l'appartement, était médiocre et désuet, mais dans un ordre parfait. C'était une maison qui attendait quelqu'un, voilà ce que Jeanne n'aurait jamais supposé, croyant Darius séparé de sa famille et libre de toute attache. Une cousine allait vivre avec eux, sur qui elle ne savait rien, ne pouvait rien savoir. Sa pensée revenait en arrière ; elle cherchait dans un passé dont elle ne s'était même pas souciée, des actes, des faits, des sentiments que Darius, même inconsciemment, avait pu susciter ou décevoir. Une jalousie irrémédiable l'envahit. Elle n'entendit même pas le bruit d'une porte qui s'ouvrait. La voix de Darius la fit sursauter, il lui criait :

— Jeanne ! Viens vite voir la petite cousine !

Elle aurait voulu courir, mais elle en était incapable ; non par affectation d'indifférence, mais parce qu'elle était à bout de forces. Elle s'approcha lentement de Darius. Il lui tournait le dos. Elle vit qu'il entourait du bras l'épaule de la jeune fille. Que regardaient-ils dans la rue tous les deux ? Peut-être n'osaient-ils pas se regarder eux-mêmes ? retardant ridiculement de quelques secondes l'instant de se revoir les yeux dans les yeux ?

Jeanne toucha Darius. Le couple se retourna. Elle les vit devant elle, raides, comme des pantins. Après un long moment elle se rendit compte qu'elle avait crié en les regardant.

La cousine avait un visage de chair rose mouchetée, semée ça et là de grains plus rouges, de points noirs, de cicatrices blanches qui déformaient les sourcils, le nez, la bouche. Jeanne s'efforça vite de trouver malgré tout à ce visage un dessin normal, mais elle ne put, avec horreur, que le comparer à une grosse pomme tapée. Les cicatrices bridaient les paupières de la cousine, les empêchaient de s'ouvrir : on eût dit que par pitié elle épargnait à ses propres yeux de voir l'horreur qu'elle inspirait aux autres.

Lorsque le regard de Darius rencontra celui de Jeanne, réprobateur et triste, il se contenta de dire :

— Et maintenant vous vous connaissez.

Jeanne tendit la main. La cousine gardait les siennes dans son giron, serrées sur un petit sac de toile cirée. Mais elle sourit. Alors Jeanne vit les grandes et douces pupilles de la cousine et se dit qu'elle avait de beaux yeux.

•

Un jour, un dimanche, Jeanne vint nous voir pour la première fois. Elle nous raconta bien des choses. Pauvrette, dépaysée, toute simple ! Elle n'avait pas honte, mais elle n'arrivait pas à nous avouer qu'elle était jalouse de la cousine. On sentait qu'elle se faisait des reproches : si elle avait été vraiment bonne elle n'aurait dû éprouver que de la pitié. Evidemment son arrivée inattendue avait dû être pour la cousine un coup cruel. Mais était-ce de sa faute, à elle, qui ne connaissait même pas l'existence de cette cousine ? Et bien sûr elle comprenait que la cousine avait rêvé d'avoir Darius pour elle seule, pour toute la vie peut-être, mais enfin, avec une figure pareille, à quoi pouvait-elle prétendre, cette cousine ?

Pendant ce temps là Darius et notre père fumaient tranquillement dans une autre pièce. A la même heure, la cousine, était seule chez Darius. Assise près de la fenêtre, le front collé à la vitre moite, elle cherchait un peu de fraîcheur et de calme en regardant vers l'échappée de ciel blanc, irréel. Elle s'efforçait de ne penser à rien, mais le regret des anciens dimanches faisait paraître devant ses yeux, à travers la fenêtre, des visages, d'innombrables visages qu'elle reconnaissait l'un après l'autre : les femmes de Darius défilaient, comme dans une vitrine sale, lui adressaient un clin d'œil et s'en allaient. Son haleine brûlante brouillait la vitre. Alors ? Darius avait besoin

d'une belle femme pour coucher avec ? Mais des femmes, il en était toujours venu, ici, surtout pendant les chaudes après-midi d'été. Darius en faisait ce qu'il voulait, puis elles s'en allaient. Il y en avait qui partaient le front haut, d'autres qui préféraient attendre l'ombre du soir ; celles-ci, la cousine leur tenait compagnie dans le petit salon, s'efforçant en quelque sorte à leur faire oublier les procédés de Darius. Lui, dans sa chambre, on l'entendait siffloter, ou parfois témoigner son insatisfaction par des jurons grossiers.

Ensuite il venait à table raconter à la cousine sa dernière bonne fortune, avec des détails sur une belle bouche, des baisers, des regards pâmés, de la peau blonde ; d'un ton ironique et heurté, il lui répétait des phrases passionées, dites en faisant l'amour, qu'elle n'aurait jamais voulu entendre.

L'horloge sonna. La cousine émergea de ses songes brûlants. Elle commençait à se rendre compte avec effarement de tout ce qu'elle avait supporté sans y prendre garde. Mais une épouse ! Torture imprévue, douleur lancinante. Elle comprenait qu'elle n'y pouvait rien : trois, ils étaient trois. Il lui fallait se contenter de rester là, exactement comme un ustensile qui a toujours été dans la maison et qu'on y laisse négligemment traîner, puisque Darius avait agi selon son caprice, était allé chercher Jeanne et que Jeanne était venue. Elle se mettait à haïr non seulement son propre visage mais son propre corps, qui était jeune et vif, et jusqu'à ses pensées qui lui avaient donné l'illusion de regarder la vie en spectatrice indulgente, avec joie, sagesse et liberté. Désormais le moindre regard de Darius sur les cheveux de Jeanne, la moindre parole de Jeanne à Darius suffiraient à détruire la sérénité qu'elle s'était miraculeusement donnée.

●

Hors de chez eux, la vie quotidienne continuait. Ici, mourant de fatigue, la cousine servait Darius, servait Jeanne. Jeanne la laissait faire, parce qu'elle ne savait pas s'occuper du ménage. Pourtant il lui prenait parfois une envie folle de se mettre à la cuisine, à la lessive, aux comptes ; mais elle faisait tout de travers et ne pouvait pas éviter les furieuses algarades de Darius. Alors elle allait pleurnicher dans le petit salon, et c'était la cousine, détournant la tête, qui venait lui essuyer les yeux avec quelque chose, en lui disant quelque chose.

Mais il vint un temps où Darius se mit à battre Jeanne et Jeanne à hurler des mots terribles, à menacer de faire un scandale. Alors la cousine se fâcha et laissa Jeanne seule contre lui. Mais elle le tenait à l'œil. Il était excédé de sa femme. Au début elle avait su le distraire par son visage aimable et sa gentille sottise. Mais c'était fini. Il voyageait sans cesse. Quand il revenait, vieilli, furibond, il ne savait plus que prodiguer les injures à tout et à tous. S'il se calmait, c'était pour monologuer sans fin, penché sur une table qu'il couvrait de dessins de mécanique : à haute voix il étudiait les moyens de se débarrasser de sa femme. A l'écouter on aurait pu le prendre pour un farceur ou un ivrogne loquace, mais le soir, quand il arrivait à table, amaigri, les yeux fixes, les rides grises, on voyait bien qu'il ne s'agissait pas d'un jeu, et que cette idée l'usait, comme la résolution d'un problème ardu.

La vie tournait à l'absurde, sans que rien pût faire prévoir une autre issue. Jeanne était malheureuse comme une bête qui a peur de l'abattoir. Elle cherchait encore, sans espoir, à séduire Darius, à l'allécher, en découvrant un de ses seins, en laissant traîner à sa portée une paire de culottes moelleuses. En vain, il ne pensait, avec opiniâtreté, qu'à se débarrasser de sa femme : il rêvait de poisons qui ne laissent pas de traces, d'embuscades en des lieux déserts ; il pesait le pour et le contre. Finalement n'étant pas fou, il y renonçait.

●

Le salon était long, étroit, tapissé de papier à rayures, clos sur une table ronde au milieu de laquelle tombait la lueur d'une seule lampe. Pour y voir en cousant, la cousine devait étendre les bras en avant. C'était fatigant, elle restait là, silencieuse, à ravauder. Darius était inquiet, il travaillait à une maquette d'avion tout en se parlant à lui-même. Dans la pièce voisine Jeanne sanglotait. « Insupportable, pensait la cousine, avec cette habitude qu'elle a prise de geindre sans cesse ; enlaidie, engraissée, parce qu'elle ne sort jamais ; les paupières toujours gonflées ; elle se laisse aller... » Mais elle se mit à écouter le marmonnement de Darius. C'était à elle qu'il s'adressait.

— Flanquons la dehors, disait-il. Cherche un moyen, toi. Tu es intelligente... Tu comprends bien que je ne veux pas avoir d'ennuis à cause de cette poule.

Il répétait « poule » en imaginant les diverses recettes d'un cuisinier pour accommoder les volailles. A l'entendre, n'importe qui eût éclaté de rire, ou se fût enfui. La cousine ne bougeait pas, elle tirait l'aiguille, elle reprisait méticuleusement des chaussettes rongées : grâce à Dieu, de l'autre côté, Jeanne ronflait légèrement.

La lumière était avare. Darius, qui était dans l'ombre, éprouva le besoin d'accompagner ses paroles d'une gesticulation si excessive que la cousine la jugea théâtrale. C'était la première fois que Darius l'agaçait. Elle leva sur lui des yeux irrités, mais aussitôt elle se troubla, se reprit, puis elle dit posément :

— Darius, réfléchis.

Elle aurait pu en profiter pour l'accabler de reproches. Mais elle se tut. Et Darius se remit à lui demander conseil, la priant de l'aider, la suppliant de le délivrer. Elle ouvrait de grands yeux : jamais il ne lui avait parlé de cette façon, jamais il n'y avait mis un tel accent de passion. Il joue la comédie, pensa-t-elle. Et elle planta l'aiguille bien droite dans la pelote, devant elle, cherchant dans les objets l'équilibre qu'elle perdait en elle-même. Darius la regardait, l'œil humide, comme un mendiant professionnel, comme un cabotin qui veut faire pleurer le populo. Tout à coup il se tordit les mains, en fondant en larmes, gémissant :

— Toi qui es mon ange, toi qui m'aimes... tu dois.

La cousine s'écroula. Elle tremblait. Elle pleurait avec son idole, sans savoir pourquoi. Et sans le vouloir elle glissa autour de la table jusqu'à Darius, face à face, et murmura :

— Pourquoi ?

Mais Darius mit les mains en avant pour se protéger, il se recula prudemment et alors il lâcha une bordée d'explications :

— Je veux être libre. Cette mégère de Jeanne est jalouse. Elle se croit toujours la même ? Mais non, elle est devenue grasse. Les boucles blondes ? Parlons-en ! Mais c'est du poil noir que je veux maintenant ! Je veux des femmes que je ne connais pas. C'est des filles plates qu'il me faut, qui ne pleurent pas, qui vous crachent à la figure si ça leur chante. Assez de poupées ! Je veux des femmes laides.

La cousine entendit autour d'elle un écho répéter sourdement : des femmes laides. Elle n'entendait que ça. Darius, lui, continuait à divaguer en vitupérant les

poupées dégoûtantes, il criait que c'était plutôt des monstres qu'il lui fallait, ça l'excitait, oui, des, monstres, il sentait venir la secousse. Alors il regarda la cousine, s'approcha d'elle lentement et il la culbuta sur le tapis. Après quoi il se remit à rire.

●

Le matin ne fut pas comme les autres, aucun remue-ménage, on dormait si bien.

S'étant réveillé, Darius resta encore un peu allongé sur son lit dur, sans penser à rien, jouissant de son immobilité. Les trams passaient, quelques cris de marchands, des tapis qu'on bat, mais ces bruits désagréables ne parvenaient pas à troubler le calme de la maison. L'horloge de l'église voisine sonna dix coups, pour rappeler l'heure aux gens qui n'ont pas de montres, ces bienheureux qui oublient le temps, et presser les ménagères en retard, pour le déjeuner.

Darius qui n'avait rien à faire se leva lentement. Par habitude il se mit à maudire la paresse de Jeanne, puis il alla vers la salle de bain, presque nu, sans pudeur, et s'arrêta devant la glace pour s'examiner comme il le faisait toujours. Mais il voyait mal dans la pénombre, car les volets étaient encore fermés. Ces panneaux de bois poussiéreux lui rappelèrent l'existence de la cousine, et d'abord son visage, avant tout, qui lui sauta aux yeux. Il cracha en l'air. Il ouvrit les volets et voulut se raser, mais là aussi quelque chose n'allait pas : le gros rasoir n'était pas à sa place, pendu à un petit clou, contre le mur. Darius, désemparé, ne savait pas où chercher son rasoir ; il s'irritait; il se sentait malheureux, on le négligeait ; d'une voix étranglée, plusieurs fois de suite, il appela Jeanne, non pas la cousine, mais Jeanne, qui arriva enfin, pleurnichant déjà à l'idée qu'elle lui avait encore fait quelque chose. Devant Darius elle comprit que ce n'était pas ça. Comme un Néron déçu, outragé, il s'efforçait, d'une main fébrile, à aplatir ses cheveux ternes, en criant :

— Ça ne peut plus durer !

Jeanne se précipita dans le salon pour appeler la cousine à l'aide. Un peu de jour pénétrait dans la pièce à travers les persiennes ; des rais de soleil coupaient les couleurs vives d'une couverture sarde, traînant par terre ; sur la table, les chaussettes que la cousine avait reprisées la veille au soir, avec la boîte aux cotons et un ruban bleu de confiseur. La lampe

était restée allumée. Qui avait oublié de l'éteindre ? Ce ne pouvait être qu'elle-même, se dit Jeanne, et elle se dépêcha de le faire avant que Darius n'entrât ; il était tellement avare... Tous ces petits détails l'avaient frappée pendant qu'elle traversait la pièce. Quand elle fut devant le sopha, elle vit que la cousine y était allongée, bien couverte, et elle comprit qu'elle était morte.

Machinalement Jeanne revint sur ses pas, ralluma, et se mit à crier. Mais Darius ne bougeait pas. Alors Jeanne n'eut plus peur. Elle revint près du divan, vit que les couvertures étaient trempées de sang, que des rigoles noires en avaient coulé, faisant de larges taches sur le tapis. Le visage de la cousine était recouvert d'un foulard sombre, maintenu par un ruban bleu entortillé gauchement autour de la tête qui avait l'air d'un paquet mal ficelé. Le ruban lui fit tellement horreur qu'elle poussa des hurlements. Alors Darius arriva, la figure toute mouillée, et tout en continuant à s'essuyer, il tira Jeanne en arrière, se pencha, et examina attentivement le paquet de chiffons égorgé. Il se retourna et d'un regard terrible imposa silence à Jeanne. Elle aurait voulu s'enfuir, mais ses jambes se dérobaient.

Darius laissa Jeanne en tête-à-tête avec la cousine. Cinq minutes plus tard il revint tout habillé, prit Jeanne par le bras, la mena dans sa chambre ; en la maintenant debout il lui ôta ses bigoudis et lui ébouriffa les cheveux. Il prit un chapeau et le lui mit sur la tête, un manteau et le lui enfila ; dans l'entrée il lui suspendit au bras le sac en toile cirée de la cuisine, puis il dit :

— Il faut nous en aller.

•

En haut, juste au sommet d'une colline, il y avait, dans ce pays, une auberge fréquentée par des couples et par des voyageurs de commerce. On y mangeait bien. Darius se régalait de poulet, il lui en fallait deux pour lui seul. Il déjeunait sur la terrasse ; le soleil printanier l'emplissait de sérénité. Il savait bien qu'il n'avait plus le sou, mais il était de ceux qui se disent « je peux mourir demain ». Cette femme qui était avec lui, qui ne mangeait pas, qui ne parlait pas, c'était une absurdité ; on ne comprenait pas que cet homme jovial traînât cette étrange compagne qui devait lui peser.

Les coqs chantaient, les enfants riaient, il pleuvait puis il faisait de nouveau soleil, et les jours passaient, aussi interminables pour Jeanne que rapides pour Darius. Il s'était réconcilié avec l'existence, la mort de la cousine avait éteint sa soif de liberté, il se rappelait à peine ses projets féroces, tout cela s'était noyé dans le flot du sang noir.

Au contraire, Jeanne ne quittait pas des yeux les mains de Darius, soulevée par une répugnance invincible, insensée, tandis qu'un martèlement continu dans sa tête lui répétait vainement que Darius n'avait pas tué. Quand il lui servait à boire ou à manger avec ces mains-là, le vertige et l'envie de vomir la prenaient, elle courait se réfugier dans la chambre, blanche, nue, dépourvue de meubles et d'objets, elle cherchait à tâtons le grand lit, agrippait les draps, les ongles crispés sur la toile rude, et demeurait là sans penser, pendant des heures, jusqu'à ce que la faim l'en tirât ; alors, dans cette propreté, il lui était possible de manger, comme une bête affamée, du pain, du fromage, et de boire à la bouteille, tant qu'elle pouvait, et elle se couchait, une bonne chaleur au corps, voyant des couleurs, encore des couleurs, de plus en plus vagues, dans une somnolence bienheureuse.

•

Des jours passèrent puis il leur fallut partir. Ils firent semblant d'aller se promener, descendant à pied le sentier qui contournait la colline, ils laissaient derrière eux les maisons malignes, leur curiosité, et l'auberge bleue, avec les figuiers alentour, le vacarme enroué des volailles voletant sur le toit bas aux tuiles désordonnées, et le vent léger. Ils s'en allaient en cachette. Darius riait en imaginant la surprise des paysans. Jeanne, effarée, regardait en arrière ; elle dégringolait peureusement, jusqu'à la petite route, en bas, pleine de cailloux et de terre qui tombaient sans cesse des talus, comme s'ils voulaient, avec le temps, isoler dans la hauteur le village imaginaire.

Ils prirent la grande route. Jeanne ne savait pas où ils allaient mais elle était certaine que le voyage ne présageait rien de bon pour elle. Moralement elle se sentait déjà assassinée ; pourtant elle n'avait pas envie de finir comme l'autre, ou à peu près. Maintenant qu'elle ne craignait plus qu'on les poursuivît, il lui venait une terreur folle d'aller ainsi seule avec Darius ; elle n'avait plus que des idées élémentaires ;

et se prenait elle-même en pitié ; elle avançait, les yeux brillants, s'efforçant de rester en arrière quand la route traversait un bois. A un moment, Darius ramassa une grosse branche. Jeanne ferma les yeux pour ne pas voir Darius la frapper.

Mais Darius s'était assis au bord de la route. Avec un couteau menaçant, qui paraissait tout neuf à force de reflets joyeux ou sinistres, il achevait d'effeuiller la branche, d'en gratter les nœuds et l'écorce, pour finalement la contempler avec satisfaction et dire :

— Un beau bâton, qui pourra être nécessaire.

Puis il siffla et se mit à marcher sans arrêt. Quand il fut fatigué, il chercha un endroit tranquille, non loin de la route, avec un ruisseau vif et rafraîchissant. Il s'allongea, s'étira béatement, et sans regarder Jeanne il lui dit .

— Dors ! Je me repose.

— Oui, répondit-elle.

Ce coin verdoyant était beau. Etendue sur l'herbe tendre, dans l'odeur des foins, Jeanne regardait attentivement, au loin, la colline qu'ils avaient quittée, et les verts nuancés des prairies, les blancs des fermes, les détours des petits chemins ; peu à peu le paysage rapetissait, devenait irréel ; elle ferma les yeux. Quand elle les rouvrit elle fut éblouie par l'azur intense du ciel. Le soleil traversait les feuillages ; tout était calme ; elle se tourna paresseusement ; à côté de sa figure il y avait une coquille d'escargot.

— Escargot, escargolette, fais sortir ta bobinette... », murmura-t-elle machinalement, poussée par quel souvenir ? Et voici que la bestiole en vérité montrait sa tête et ses petites cornes. Comme autrefois, Jeanne en était troublée. Puis ce fut un magnifique papillon, après avoir virevolté dans l'air immobile, qui vint se poser sur un de ses doigts de pied et qui semblait le sucer. Jeanne attendit qu'il s'envolât. Alors elle se leva et s'approcha du ruisseau. Une grande soif lui vint de cette eau limpide et vive ; se penchant pour boire elle enfonçait jusqu'aux genoux dans les herbes de la berge ; et elle aperçut soudain des fleurs de fraisier, et des fraises, des tas de fraises encore vertes, et deux toutes rouges, déjà mûres. La joie la fit éclater de rire, mais aussitôt elle regarda du côté de Darius. Pareil au géant Gulliver il dormait paisiblement, ronflant dans le grave, les bras sous la tête, les jambes écartées. Pour une fois, une seule fois, Jeanne le vit innocent.

Darius endormi, Jeanne se sentait plus libre. Elle se releva prudemment, se mit à circuler, arriva jusqu'à

la route, la prit en hâte, fit quelques mètres, et là, comme dans un conte de fées, elle se trouva devant trois voies qui divergeaient. Elle les examina : il y avait deux chemins qui s'en allaient vers la campagne, pareillement étroits et mystérieux ; le troisième, elle le connaissait bien, c'était le plus pénible, c'était sa route qui continuait. Subitement elle ne voulut plus le suivre et pensa à s'enfuir.

Elle attendit fébrilement le passage d'une voiture, n'osant pas compter sur une auto, mais au moins sur une charrette, et comme tous ceux qui ont la patience tenace elle finit par l'avoir ; ce fut long, mais elle l'eut. C'était une charrette brinqueballant de droite et de gauche, au gré d'un cheval chétif et d'un conducteur ivre mort. Qui sait où il allait, mais il revenait sûrement d'une noce, à voir sur lui les feuilles et les fleurs écrasées.

Jeanne courut au devant du cheval et put s'accrocher au brancard fleuri en se laissant traîner sur quelques mètres. L'homme, un gros rougeaud, la regarda faire, affolé, les yeux exorbités ; mais ayant compris qu'elle voulait seulement monter, il la souleva mollement, et la pelota un peu en la déposant au fond de la charrette, comme un aimable paquet. Puis il se souvint qu'il devait conduire et ramassa les rênes à contrecœur.

Le cheval allait cahin-caha depuis un bon moment. Jeanne, ballottée, regardait une étoile, et pensait qu'il valait vraiment la peine de vivre encore.

•

Darius dormit longtemps. L'humidité du soir, le mouillant comme elle mouille les fleurs et les courges, l'avait refroidi. Il se réveilla en frissonnant. Il avait besoin d'aide. La mélancolie de l'heure, de l'ombre, de la solitude, l'envahit. Regardant autour de lui, il se mit à appeler Jeanne à tue-tête. Puis il se leva, se secoua ; il avait presque peur ; il cherchait partout, mais l'obscurité cachait les lointains, se répandait sur les champs, enveloppait les arbres en donnant aux branches des airs de bras effrayants. Darius, gigantesque dans le noir, tâtonnait en criant, fouillait éperdûment les haies, s'y déchirait les mains, et se les mettait, douloureuses, sur les yeux, pour ne pas se voir seul ; il se bouchait les oreilles pour ne pas entendre le silence. Mais il perçut un appel qui semblait venir d'une voix humaine. Alors il se ressaisit et parvint à sourire en se disant que Jeanne s'amusait à lui faire peur.

Mais pourquoi, tout d'un coup, le poids immense de la tristesse aurait-il pu tomber des épaules détraquées de cette femme ? Pourquoi le vide de ses yeux agrandis par un seul tourment aurait-il été comblé ? Quelle démence soudaine aurait pu détendre sa bouche mince et dure, relâcher ses paupières, lui rendre son regard en y mettant la clarté magique d'une fourberie ingénue ?

Une plaisanterie, une blague, ce n'était que ça, le géant ne voulait plus penser à autre chose, il s'entêtait dans cette idée ; cette plaisanterie stupide soulevait sa colère, à retardement ; et elle grandissait peu à peu, jusqu'à une violence qu'il lui fallait bien contenir, faute d'un bouc émissaire. Il restait immobile dans la nuit, tendu, l'œil et l'oreille aux aguets. Les étoiles froides et luisantes qui commençaient à piquer le ciel enflammèrent sa fureur : les menaçant du poing, il se mit à rugir des choses insensées. Sa haine troublait la paix de la campagne ; les bêtes effrayées se demandaient ce qui arrivait, elles se tenaient sur leurs gardes, elles ne savaient pas qu'un homme peut avoir peur de la solitude ; de leurs petits yeux elles regardaient cet homme se débattre, la révolte primitive de cet homme qui apprenait à souffrir.

La fin de la nuit le surprit. Il avait oublié le soleil, mais le soleil revint. Malheur à lui s'il avait plu ! Il n'alla pas se jeter dans le fleuve.

•

Beaucoup d'hommes vivent de rien ou du moins de ce qui n'est rien pour les autres. Un de ceux-là était vautré au bord d'un canal qui charriait les eaux polluées des usines, où flottaient des cageots et des ordures ; les ferrailles tombaient au fond pour s'y rouiller en paix. L'homme contemplait le passage des épaves, comme s'il suivait un film, et il s'amusait à attendre, après un soulier, un chapeau ou un rat crevé. Evidemment la nature de l'objet dépendait de la force du courant, mais l'homme était paresseux, ne pensait pas, n'allait pas plus loin que ce qu'il voyait de ses yeux. Il se répétait : branche, casserole, paille...

C'est alors qu'un autre homme, passant en silence sur l'herbe sale, s'arrêta près de lui et le cogna du pied, du bout d'une semelle éculée, comme il aurait fait à un chien. Surpris, l'homme à terre leva les yeux sur le nouveau venu et lui dit :

— Salut, bâtard.

Darius ne le prit pas mal, au contraire il se mit à sourire : c'était la première voix humaine qu'il entendait depuis la nuit terrible. L'autre type éclata d'un gros rire, se mit à quatre pattes, se releva avec agilité et se planta devant Darius. Il était en guenilles, enlaidi par la faim et la saleté, mais il ne paraissait pas le savoir ; ouvrant les bras, il fit un geste circulaire en disant :

— Voilà, camarade. Ici, je suis le roi.

Des terrains vagues, des monticules de détritus, des os jaunâtres dans les orties, des bouts de planche, des morceaux de charbon, et plus loin, si loin qu'elle paraissait minuscule, une cabane en tôles. Ils y allèrent. L'homme bavardait. Darius ne l'écoutait pas, il regardait la cabane, son tuyau de cheminée, le toit en pente avec ses plaques de tôle maintenues par de grosses courges verdâtres entremêlées de fleurs jaune d'or ; autour de la cabane, des bassines, un tonneau, une rigole noire ; au-delà, c'étaient les champs, qui montaient en pente douce, divisés en petits carrés de terre meuble, et odorante, lui semblait-il. Avidement Darius s'avança. Chacun des carrés était clos, avec une pancarte : potager tomates, potager choux, etc. Plus loin, il y avait des châssis vitrés : sous les vitres épaisses, des gueules-de-loup jaune pâle et des crêtes-de-coq turgides, déformées par le verre, avaient l'air de grosses fleurs tropicales ; dans un coin, évanescent, solitaire, sacrifié, un lis mince.

L'homme suivait Darius, épiant par en-dessous l'effet que lui produisait ce miracle dans le désert des détritus. Il attendait. Enfin Darius se retourna et, d'une voix calme, sur un ton de patron :

— Ça me plaît, dit-il.

Peu après, il était installé dans le gourbi. Assis sur un tabouret beaucoup trop bas pour sa longue charpente, les jambes allongées vers le feu, il faisait sécher les semelles trouées de ses godillots ; il en sortait une buée puant la tannerie dont les deux clochards se régalaient autant qu'une famille bourgeoise de l'odeur nauséabonde des crêpes. Pendant la sieste, béatement leurs yeux restaient mi-clos, leurs corps immobiles, à l'abandon. Dans l'obscurité la flamme pétillait ; la lourde respiration de Darius faisait un bruit de petit soufflet de forge qui troublait le silence des terrains vagues. Ils restèrent ainsi jusqu'à ce que le froid les gagnait. Alors, grognant et frissonnants, ils s'endormirent l'un contre l'autre après s'être couverts d'un tas de vieux sacs où restait imprimé, en trois ou quatre langues, le nom du produit qu'ils avaient contenu, sucre, farine, engrais.

Ainsi passaient les jours pour Darius, de plus en plus calmes et réduits à l'essentiel, le menant vers une autre nuit.

Sous la lueur de la lune, dans l'air mouvant et froid, un chien rôde, inquiet ; il court, il flaire, il ronge, il gratte et fouille pour trouver quelque chose à manger. Enfin, un os, qu'il porte à l'abri de la cahute, pour mieux le déguster, mais ses dents gâtées, ses gencives molles lui font mal, il s'énerve, son poil se hérisse, il frémit au bruit du vent léger qui agite les tôles, il darde des regards rouges et méfiants vers le vide des champs, férocement jaloux de son royaume solitaire. Puis fatigué, ayant trompé la faim, il s'affale pour dormir, contre une fente de la cabane, agréablement réchauffé par l'air qui en sort. Il somnole. Un rayon de clair de lune glisse entre ses paupières et lui tient compagnie.

•

Une nuit, un aboiement désespéré, tout proche, ébranla le sommeil épais de Darius. Il remua, cherchant à se réveiller, mais sans y parvenir. Encore un aboiement, puis l'aboiement sans arrêt du chien errant qui bondissait, s'éloignait, revenait bondir autour du gourbi et en gratter furieusement les bords. A l'intérieur, Darius, plongé dans une invincible torpeur percevait les bruits au fond d'un lointain sans borne ; il se sentait enchaîné en sachant pourtant qu'il ne l'était pas ; désespérément il cherchait à bouger mais ne le pouvait pas ; il aurait au moins voulu soulever sa tête endolorie, se toucher les jambes, mais il ne les sentait plus ; seuls son esprit et ses yeux pouvaient encore le servir, et il s'efforçait d'apercevoir son compagnon dans l'obscurité fumeuse. Alors, tout enkylosé par le froid et l'immobilité, il fut pris d'une angoisse horrible, pareille à celle du chien, diabolique, furieux, qui aboyait, courait, revenait, aboyait et grattait, aboyait. Darius essayait en vain, la gorge nouée, d'appeler au secours. Ses yeux larmoyaient, brûlants. Rien n'y faisait. Son compagnon ne bougeait plus, suffoqué par la fumée. Le chien continuait à gratter dehors, puis il se mit à se jeter de tout son poids contre les planches qui servaient de porte à la cabane, il retombait, recommençait ; enfin la porte céda avec un déchirement sec, le chien bondit au-dessus de Darius et s'en fut déraper sur les ongles jusque dans la braise du foyer. Il glapit, fit un tête à queue foudroyant et s'enfuit à travers la fumée.

Darius s'étouffait en avalant goulûment l'air froid qui pénétrait dans la cahane. Puis il s'efforça de respirer méthodiquement. Peu à peu, sans s'en apercevoir, il réussit à remuer une jambe, à se toucher la gorge ; il avait la nausée, il était sauvé, mais il ne s'en rendait pas compte. A tâtons, il se traîna dehors ; il vomissait, il respirait ; appuyé au tonneau, aveuglé, assourdi, il voyait et entendait quand même le chien qui était revenu, qui entrait dans la cabane et en ressortait en aboyant furieusement.

Darius machinalement se traîna sur le seuil. Les yeux exorbités il aperçut une fumée qui sortait des haillons de son camarade, puis une langue de flamme qui montait. Il essaya de soulever le corps mais ses bras n'avaient plus assez de force ; il le saisit par une jambe et le tira dehors. Alors, comme l'appel d'air d'une cheminée embrase soudain une bûche, tout le corps s'enflamma. Darius cherchait rageusement quelque chose pour étouffer le feu, mais il ne trouvait rien, et titubait, hébété. Désespéré, il s'approcha du bûcher et s'y laissa tomber. Ses cheveux blond cendré furent les premiers à s'allumer, puis les vêtements, et le reste.

Le chien errant sautait comme un fou autour des deux hommes enlacés qui se débattaient encore un peu. Le chien courait, décrivait au loin de larges cercles, sa voix criait dans le désert, il revenait inlassablement.

La cabane resta vide, ouverte à ceux qui viendraient à passer par là.

ANNA AMISANI.

(Adapté de l'italien par GABRIEL AUDISIO)

FEU

Je crie au feu !
Qui me rendra le feu !
Le feu du ciel et de la terre
Le feu du corps jusqu'à la transparence
Le feu des yeux dévorateurs de feu

Il court dans les ténèbres
Un feu strident déchirant la gangrène
Il court à plat
Avant de se dresser !

Les chiens le vent la rouille
Se sont mis à le suivre
La mauvaise lumière
Ses cadavres fardés
Et la peur de pourrir
La multiple lenteur des vermines

Je cours au feu !
Et le veux sans contours
Lavé comme un miroir
Sans taches et sans ombres

Je veux que la chaleur
Soit le seul mot de passe
Le fauve dans le sang
Y faisant des clairières
L'alouette là-haut
Dans le grenier du cœur

J'entends dans la rumeur des pierres
Tourner planètes et soleils

La danse à faire ressusciter les morts !

J'entends le feu répondre
De la gloire du monde

LA MERE

« A chacun je donne sa part »
Dit la Mère ménagère de lumière
« Tous mes enfants et leurs reflets
Boivent l'azur dans mes miroirs

Berçant leur cri
Au creux du jour
A mi-chemin de la hauteur
Où prend naissance leur même cœur

Je vais et viens de l'un à l'autre

Avec les navettes des ombres
Je tisse des cercles secrets
Pour que mes enfants de miracle
Ne s'échappent tels des oiseaux

Au plus profond et au plus haut
Je m'en vais glanant des lueurs

Mes enfants portent tous un rêve
Qu'ils ignorent et qui les éclaire
Comme l'aurore à travers pierre

Ils se croient des enfants uniques
Et sont aveugles pour leurs frères
Chacun habite une couleur
Qu'il prend pour la seule lumière

Que faire que faire ils sont des foules
Et tous leurs bras font une houle

Mes beaux enfants aux yeux limpides
N'entendent pas mon cri latent

Ils arrivent en océan
Chacun me cherche et m'a noyée...

Je n'avais pas assez de mains
Pour pétrir tous leurs destins
Soudain ils eurent tant grandi
Que ce fut mon heure de mourir...

A chacun j'ai donné sa part »

Dit la Mère ménagère d'oubli

Il faut aimer à la sauvette
Dans le creux de ce battement
Qui nous abrite et nous consume

Un seul mot inutile
Ferait une raînure
Nous ne devons pas voir
La vitre la plus pure

Proches comme en soi-même
Nous ne devons pas voir
La face et le profil

Il n'est pas de contours
Il n'est plus de mesure

Nous ne devons pas voir
La fin ni le début

Nous nous sommes fondus
Dans la métamorphose
Qui brûle et défigure
Qui lave et recompose

Et nous avons perdu
Tous nos masques de morts

LA NONNE

La couleur lui est refusée
Incurvée le noir la creuse

Au ravin de son sourire
S'en vont les oiseaux piégés

Comme un arbre dépouillé
Rend la sève à la nuée
Son sang bleuit les hauteurs

Cette tige fut vidée
De ténèbres et de chair...

Elle pousse sur les flaques
D'une mourante eau nocturne

Visiteuse de bois mort
En un signe d'épouvante
Elle fut pendue au vent

Et le cerne de son ciel
Gravite autour de son ombre
Il lui fait un corps tournant
Un grand axe de clarté...

A la surface, je n'irai plus qu'à la surface
Avec le menu fretin des lumières

Et le monde reprendra ses couleurs

Au plus profond de la citerne
Et dans l'eau la plus seule
Je n'irai plus chercher
L'inaccessible mesure d'amour...

Alors tu me sentiras proche
Vive de reflets immédiats
Il coulera des roses sous ma peau

Que ton regard ne dépasse jamais
La ligne du printemps

RENÉE RIVET.

ALEXANDRE MAVROCORDATO

LE DERNIER VOYAGE DU JONKHEER VAN WINKLEDORF

A W. M., in memoriam.

Le Jonkheer Van Winkledorf gisait sur son lit de mort. Il n'avait pas rendu son dernier soupir, et de temps à autre une bulle de bave verte s'enflait au coin de sa bouche. Mais la fin était proche. Le Jonkheer l'avait lu dans les yeux de tous ces gens assemblés dans la chambre, comme au spectacle ou sur le quai d'une gare. Le relâchement de la mâchoire, la résignation des traits, le regard terne, leur prêtaient l'expression de voyageurs qui attendent la destinée ou le train. La durée s'était épaissie autour d'eux, comme l'obscurité après le passage d'une lanterne. Décomposition, ralentissement... Et ce troupeau humain réuni là par l'attente de la mort, de *sa* mort.

Ils avaient contemplé sans curiosité les gestes souples et précis du prêtre. Celui-ci n'avait pu recueillir de confession, car les vieilles dents du Jonkheer s'étaient resserrées le matin même, comme un piège, pour emprisonner ce qui lui restait de vie. Mais il lui avait murmuré à l'oreille exhortations et promesses, ce viatique de paroles suaves dont on charge la mémoire des agonisants. Il avait oint les pieds, les paumes, la poitrine du Jonkheer, tous les organes des sens, c'est-à-dire du pêché, dans un bruissement de bréviaire et de formules latines. *Certes,* songeait le mourant, *voilà mon passeport pour l'au-delà, rédigé dans cette belle langue claire que s'est réservée l'administration céleste.* Sa torpeur s'était dissipée peu à peu, sans qu'il pût pour cela ouvrir la bouche ou même remuer l'extrémité de ses doigts.

Animula, vagula, blandula...

Le refrain lui trottait par la tête. D'où venait-il ? Où avait-il entendu *ces vers ?... vers, vers... alexandrin, douze syllabes, quatre césures... hexamètre... je n'ai jamais compris la prosodie anglaise... je peux dire que je mourrai sans la connaître :*

Il s'efforçait de ne pas trop divaguer. Le seul moyen consistait à bâtir toutes ses phrases autour de *je* et *moi,* mystérieux pronoms sur lesquels reposaient les vestiges de son unité, de sa cohésion. Il avait peine à croire que c'était bien lui qui pensait, qui se mourait. Il lui semblait plutôt que son corps était comme un instrument anonyme, dont se servaient plusieurs consciences pour végéter et survivre. *Surtout,* se disait-il, *il ne faut pas que je regarde les craquelures du plafond, c'est dans le dédale de ce grand atlas bleu que le fil de ma pensée, de ma vie, va se perdre... Ni le mur d'en face, avec ses losanges où mon œil distingue des combinaisons infinies, qu'il construit et détruit inlassablement, jusqu'à ce que mes paupières brûlent et mes oreilles bourdonnent. Tout cela est dangereux, ma conscience s'y dissout.*

Le médecin avait repris doucement la main moite du Jonkheer. Il surveillait le pouls. Lui aussi guettait le grand départ, comme un valet de chambre qui tient les valises de son maître. Le rendez-vous avec la mort était pris, elle viendrait sans faute, inexorablement, comme un train de voyageurs. Mais elle avait du retard.

C'est long, pensa le Jonkheer... *La sonnerie m'avertira.* Il se voyait arpentant le quai glacial et désert d'une petite gare. Sur le tableau une main avait marqué le retard à la craie. Il ne put déchiffrer l'inscription. Où était-ce ? A Postumia, au sortir de la grande nuit yougoslave... à l'heure où les passagers du Simplon lèvent les stores de leurs compartiments défraîchis et voient, dans la réverbération éblouissante du Karst, les affiches de la petite station de montagne, la plume du bersaglière, le chat qui s'étire ? *Limonades, sandwiches, qu'avez-vous à déclarer ? — Des idées. — C'est interdit. Monsieur.* Déjà la clochette du buffet ambulant résonnait à l'autre bout du train.

Le Jonkheer entr'ouvrit l'une de ses paupières chassieuses. Ses cils se décollèrent avec difficulté, un peu de lumière tamisée, *sépulcrale,* filtra jusqu'à ses iris. Elle lui montra les domestiques alignés, debout, près de la porte. Une femme de chambre sanglotait, les autres avaient l'air émus. Mais leurs visages reflétaient aussi cette jouissance de la catastrophe, que ressentent si vivement les petites gens. Ils ne perdaient

pas une nuance, un détail du drame. Ils étaient dans la chambre aux horreurs. Mais au lieu d'un fœtus conservé dans l'alcool, c'est au procédé inverse, à la mise en bocal d'un vieillard, qu'ils allaient assister. Ils s'en délectaient par avance.

Autour du lit, la famille s'échelonnait dans une hiérarchie de sièges, depuis le fauteuil Louis XIV qui logeait le derrière momifié de la Tante Juliana, jusqu'au tabouret de bois du petit Wilhelm. Le Jonkheer connaissait par cœur tous ces visages, toutes ces consciences. Ce n'étaient pas des vautours. Ils chassaient résolument de leur esprit, comme des mouches, toute idée de partage, de succession. Cela, c'était l'avenir. Ils se limitaient au plus strict présent. Une certaine peur les habitait, comme une jeune femme enceinte qui voit accoucher une amie. Elle sait qu'il lui faudra passer par là. Il savaient aussi que leur tour viendrait. Ce spectacle avait amenuisé, jusqu'à une mince pellicule, très impressionnable, l'écran opaque que notre conscience interpose entre la volonté de vivre et la certitude de mourir.

Tante Juliana, à quatre-vingt-dix ans, paraît moins inquiète que les autres. Tout s'est desséché en elle. Elle ressemble à cette extraordinaire momie que l'on voit au British Museum : un homme enseveli, il y a trois mille ans, dans une tempête de sable chaud. Les aromates naturels du soleil et de la terre l'ont embaumé dans la posture où la mort l'étonna, un bras replié sur les yeux, le fessier racorni en mouvement. Elle est déjà sous vitrine, indifférente à tout. Son mécanisme tourne par inertie, le ressort est déroulé depuis longtemps. Mais les autres ont une réserve de marche, dont ils ignorent la durée. La jeune cousine Hélène, qui a piqué son corsage d'une épingle, pour réduire l'échancrure — cachons ce sein que la mort ne saurait voir — elle, tout son tempérament, toute sa physiologie se révoltent contre l'idée d'arrêt ou de rupture brutale. C'est pourquoi l'angoisse affleure en elle. A son insu. Car il lui manque cette faculté d'introspection, si fascinante et si vertigineuse, qui met notre reflet en présence de lui-même. Elle m'est dévouée la petite cousine. Sa sœur aussi, malgré ses yeux secs et sa bouche pincée. Il existe des sensibilités qui se ménagent, non par stérilité mais plutôt pour combattre un trop plein d'émotion, pour éviter des épanchements douloureux. De même que les timides finissent par devenir agressifs, ainsi certains sentimentaux cultivent la réserve, la sécheresse. Ce qui ne veut pas dire que toutes les portes de prison s'ouvrent sur une perspective de jardins. Mais une sentimentalité enclose ne

s'éparpille pas en promesses et en rayonnements inutiles. La cousine Grete donne difficilement, mais ne reprend jamais ce qu'elle a donné. Je sais que mon souvenir ne la quittera pas. En dirais-je autant de ma belle-sœur Irma, que j'entends se moucher avec tant d'emphase ? Elle verse des vraies larmes : c'est sur elle-même qu'elle s'apitoie, elle pleure comme au théâtre. Elle appartient à la race des gens qui vous importunent de lettres tendres et geignardes, sans rapport aucun avec leur capacité de sacrifice. Son nez est rouge, je voudrais qu'elle essuyât l'intérieur des narines... Quelle chance de ne pas assister demain a toutes ces démonstrations de chagrin... Ah tiens, mon neveu qui vient d'entrer à pas de loup, on dirait qu'il enjambe des tombes ouvertes. Il a pourtant la plante des pieds épaisse, la sensibilité aussi. Il se moque de ma mort, c'est pour lui un mauvais moment à passer, comme chez le dentiste. Je lui laisse ma fortune pour le punir. L'héritage se grève d'une multitude de legs et de donations, qu'il paiera en grinçant des dents. Le plus substantiel est destiné au laboratoire de mon vieil ami Van Rhyn, que j'aperçois du coin de l'œil, à ma droite. Il est temps que cet animal invente autre chose que de mauvaises odeurs... Il me regarde avec beaucoup de tristesse. Pardi : Je suis une habitude qui meurt, une routine qui expire. Avec qui jouera-t-il désormais aux échecs ? Avec qui discutera-t-il l'origine des espèces ou la survie de l'âme ? Il doit se ronger les sangs. J'aurai la réponse le premier, je vais savoir. Mais quoi ? Mais comment ? Ce vieux mécréant pense qu'on s'endort sans rêver. J'étais moi-même, je ne serai plus rien. Il n'y aura plus d'univers à coloration Winkledorf, plus de feuilles ni de sourires, ni de pensées à mon image !

Il faisait chaud dans la pièce. Des ombres nonchalantes s'allongeaient au plafond. Une odeur de transpiration animale, émanation de la vie, combattait les effluves de la mort. Sur la table un bouquet d'églantines perdait ses pétales roux. Personne ne fumait, l'attente se prolongeait. Dans la rue un coup de frein, des pas de piéton, trahissaient les pulsations du monde extérieur, un mouvement auquel la chambre ne participait plus.

Oui, je crois qu'ils me regretteront tous. Pourvu que je ne les déçoive pas. Le Jonkheer poursuivait son monologue avec une lucidité accrue ponctuant ses pensées comme des phrases. *Ils se sont composés un visage , une attitude. Si la Mort ne venait pas, il faudrait décommander l'enterrement. Ce serait manquer d'à-propos. Ils éprouveraient la pénible impression*

que tout est à recommencer, ce sentiment d'inconvenance qui vous envahit à la rencontre, au premier coin de rue, d'une personne qui vient de prendre longuement congé de vous. On baisse les yeux avec un sourire gêné ; on fait semblant de ne pas se reconnaître...

Et le Jonkheer se rappela une curieuse scène, dont il avait été témoin dans un village de France. Une famille conduisait son mort au cimetière. Il reposait dans un magnifique cercueil noir et or. Les anges du corbillard étaient repeints de frais, le cheval et le conducteur pleins de dignité. A mi-côte, le cercueil retentit de plusieurs coups. Tout le monde s'arrête, tend l'oreille. Les coups redoublent, martellent l'intérieur du cercueil. La famille se regarde, hésite. Puis, brusquement, le fouet claque et le cortège repart, un peu plus vite, de façon que les cahots couvrent les bruits sourds sur le capitonnage. Il y a des gens qui ne savent pas mourir.

Fatigué, le Jonkheer referma son œil. Le médecin tenait toujours sa main. Les domestiques avaient allumé des lampes, à droite et à gauche du lit. Les épais rideaux bleus étaient tirés. L'image d'une salle d'attente se referma, fragment par fragment, dans le cerveau du moribond. Toute la tristesse d'une petite gare de province, aux rails mangés de rouille ; au ballast envahi de chardons et de bleuets. Le chant des grillons berçait le vieux wagon sur la voie de garage, les sacs vides épars devant le magasin à céréales. Le vent soulevait une poussière de son, qui dansait au soleil, la pompe à eau était brûlante au toucher, et les vieux tampons là-bas émergeaient de l'herbe haute. Plevna ? Poufesti ? Puspokladani ? Miranda de Ebro ? N'importe. Un lieu de *petits* départs, une station au cœur de la steppe, empreinte de civilisation désuète, de technique surannée. *Une de ces gares où ne s'arrête nul express, mais seul l'omnibus qui s'appelle la Mort. Je ne prenais jamais ces trains destinés à tout le monde. Mais la mort est vraiment un transport en commun. Vers où ? En haut, en bas, à droite, à gauche... Quelle direction, quel point cardinal ? Au fait s'en va-t-on vraiment ? Cette vieille canaille de Van Rhyn citait volontiers la chandelle d'Othello : la flamme brille sur la mèche, deux doigts l'éteignent, la cire chaude se glace, que reste-t-il de la flamme ? Ou peut-être meurt-on comme un disque éraillé, où l'aiguille laboure interminablement le même accord. Cela n'a rien de tragique, puisqu'on n'est plus là pour en souffrir. Un moteur que l'on met au rencart, souffre-t-il de ne plus fonctionner ; et ses pièces engrenées*

ailleurs ont-elles souvenir du mécanisme auquel elles appartenaient ? Rien de triste pour celui qui meurt, sinon la certitude de survivre... et encore. La synthèse psychique qui se nommait Winkledorf, produit d'une infinité de connexions cervicales et neuro-motrices, capables de court-circuits intellectuels et affectifs, de combinaisons banales ou subtiles, organe de commande et de transmission doué du pouvoir étrange d'enfermer l'infini dans le fini, l'éternel dans l'éphémère, tout cela disparaîtrait au dernier battement de cœur... deviendrait aussi vain qu'un télégraphe désaffecté ?

Les assistants remuèrent sur leurs sièges. Le petit Wilhelm renifla. La rumeur assourdie de la circulation montait toujours dans la chambre. Le neveu décroisa les jambes, sortit son porte-cigarettes, puis le replaça précipitamment dans sa poche. La cousine Hélène tira sa jupe froissée sur ses genoux, que lissait la tension transparente des bas noirs. La vieille tante était pétrifiée comme une statue dans le désert... Cependant le Jonkheer était atteint de cette fièvre des voyageurs qui sentent approcher le train, vérifient leurs valises, leur billet... Vite ! Vite ! Où était passé le docteur ? Toute cette pile de bagages dans l'espace entre les voies... deux minutes d'arrêt, comment l'enfournerait-il dans le wagon ? Sa vie entière distribuée dans des gladstones, des nécessaires à toilette, de lourdes valises bigarrées d'étiquettes. Carlton, Shepheard, Excelsior, Négresco... Le train n'attendrait pas ! Fallait-il abandonner ce bagage de souvenirs, de liaisons rompues, d'occasions manquées ?... tout bourré de bonheur, d'amertume, d'expériences ? La locomotive haletait, les employés frappaient les roues avec de longs marteaux. Winkledorf monta les mains vides dans le train, indifférent tout à coup au sort de ses affaires. Il se retrouva dans un compartiment de première, aux banquettes bleuies par le plafonnier. Sa famille l'attendait. Les lampes allumées de part et d'autre du lit n'étaient que le reflet multiple du compartiment même sur la nuit des vitres... tous ces visages des reflets aussi. Le train roulait en pleine campagne, un bruit d'aiguillage, la trépidation d'un pont d'acier, puis la cadence monotone des essieux martelant le joint des rails, plus vite, toujours plus vite. Le Jonkheer abandonna le fil de sa pensée à l'accélération des lourdes roues de fer, qui lui restituaient l'écho d'un voyage double du corps et de l'esprit. Ses réflexions s'allongeaient, se dédoublaient comme des rails, syncopées parfois d'oscillations latérales qui troublaient la pureté des images dans la vitre.

Cette fois, se dit le Jonkheer me voilà parti sans esprit de retour... La plaisanterie lui sembla bonne, Tous les mots qu'il formulait rendaient un son définitif... *voyage dans l'inconnu, dernière étape, tout le monde descend. Ah, l'on peut affirmer que mourir c'est partir un peu :* Il se leva, déboucha dans le corridor. *Si je marche en sens inverse du train, je retarderai mon arrivée... Mais quel est le sens déjà ? Existe-t-il un sens ?*

Le Jonkheer partit en quête du wagon restaurant. Il était heureux que son dernier quart d'heure se déroulât dans un train. Né au XIX^me^ siècle, il appartenait à l'âge du rail. Il avait gardé la mentalité du touriste d'avant quatorze, qui jugeait les villes à leur gare et à leur Hôtel Terminus. C'était la génération des casquettes à carreaux, des tunnels pleins de suie, des conducteurs de wagon-lits et du Meurtre dans l'Orient Express. Dans sa jeunesse, la Gare de l'Est vendait des billets pour Wladivostok contre un petit nombre de pièces d'or. Le Jonkheer achetait toujours les horaires de chemin de fer, lecture passionnante sur laquelle il s'endormait le soir. Quelle provision de rêve dans ce livre magique, qui vous offrait le choix entre le Rapide de 6 heures 17 et le pullman de 22 heures 3. Il comblait à la fois le goût de l'aventure et celui de l'exactitude. Colonnes et flèches y alignaient tout une algèbre traduisible en sensations concrètes. L'odeur du taffetas et des désinfectants, l'animation des grandes gares sonores, et même les photos touristiques écrouées aux parois des compartiments, tout cela renfermait une charge intense de poésie. Tout cela c'était l'indicateur... Hanoï-Saïgon par le Transindochinois, à travers la forêt annamite, les rivières de parfum et les cols de nuage... Tunis-Rabat, le long de la côte pour s'enfoncer ensuite dans la rocaille de l'Atlas, parsemée de tentes et de figuiers de Barbarie... Paris-Ankara par le Taurus Express, Brazzaville-Pointe-Noire, Buenos-Aires-Cordoba, Ottawa-Vancouver... il avait pris tous ces rapides, il connaissait la saveur particulière de chacun, et ces grosses Pacifiques que l'on flatterait comme des chevaux ! Nul ne regretta plus que lui la suppression du tortillard départemental, qui l'emmenait jadis à sa propriété de Touraine. Il partait souvent à la recherche du train fantôme sifflant sur une voie déserte... Et voilà qu'il voyageait sur les Chemins de Fer de la Mort... C. F. M. ?

Arrivé dans le soufflet, le Jonkheer s'arrêta selon son habitude, pour écouter gémir les transmissions, voir trembler les minces parois de la passerelle,

plissées comme les vieux appareils de photo. Il se balançait dans le vacarme, avec ce sens de l'équilibre qui qualifie les voyageurs expérimentés. Les parois du soufflet étaient translucides et il y reconnut sans surprise le reflet des visages, blêmes, fatigués de sa famille. Il vit aussi le médecin consulter sa montre.

Tout à coup une irrésistible secousse ébranla le convoi. Les roues hurlantes patinèrent sous l'action des freins Westinghouse. La lumière s'affaiblit. *On a tiré la sonnette d'alarme,* songea le Jonkheer avec admiration, *moi qui n'ai jamais osé !*

Le soufflet se déchira par le haut et le Jonkheer, sans savoir pourquoi avec une agilité incroyable, l'escalada. Une fois sur le toit arrondi du wagon il vit au loin rougeoyer le foyer de la locomotive. Le ciel était chargé de nuages. Un éclair le fendit et, avant même que le tonnerre ne grondât, Winkledorf avait compris. Il comprit le système des quantas, la relativité restreinte et généralisée, l'essence du mal et la destinée de l'homme. Il comprit pourquoi les roses ne sont pas toutes rouges, pourquoi certains oiseaux chantent la nuit, pourquoi les étoiles nous narguent. Il comprit pourquoi les innocents souffrent et les coupables sont récompensés. Tout cela dans un éclair ! C'était si simple, si facile. On aurait dit un problème sur lequel on a longtemps séché et dont la solution vous illumine brusquement, changeant le trouble en clair, la discorde en harmonie. C'était comme un de ces mystères qui hantent notre enfance, et qui, remémorés à l'âge adulte, semblent vides de sens ou d'un sens évident. D'un seul coup, il avait acquis l'intelligence du ciel et de la terre. Et cela, sans le moindre effort, grâce au signe. Signe cosmique et élémentaire, inaccessible et à la portée de tous. Il l'avait rencontré souvent dans la vie, sans y prêter attention. *Dans le regard d'une femme, une certaine teinte du ciel, dans le tremblement d'une feuille. Il est partout ce signe. Pas besoin de le chercher dans les livres. C'est une clef universelle. Je me demande comment ils ne la voient pas, tous ces abrutis qui attendent ma mort. Elle se profile sur mon lit, dans le Van Gogh pendu au mur, sur le front du petit Wilhelm. Les fioles de médecine en renvoient l'image. Elle leur crève les yeux. Comment ne la voient-ils pas, ils ont des œillères, des bandeaux. Je m'en vais au moins prévenir Van Rhyn ; je veux qu'il sache. Ah, monsieur posait à l'esprit fort !*

Le Jonkheer Van Winkledorf voulut redescendre dans le soufflet. Mais il n'y avait plus de soufflet, ni de wagon, ni même de vitre pour retenir les visages fami-

liers. Il n'y avait plus que Winkledorf dans un manteau de lumière.

Le médecin lâcha le poignet du patient. Il referma soigneusement la paupière mi-close, après l'avoir essuyée. La mâchoire pendait. Elle s'était desserrée brusquement, dans une sorte de spasme. Il fallut l'assujettir avec un ruban de soie.

— Les muscles, dit le médecin, ont cédé juste avant la mort.

—N'a-t-il pas essayé de parler ? interrogea la petite cousine. Il m'a semblé que son râle signifiait quelque chose.

— Oui, renchérit le neveu, j'ai cru entendre une parole sifflante comme *signe* ou *signal*... puis ses dents se sont entrechoquées.

Tous vaquaient à la toilette du mort. La maison s'était remise en marche. L'hypothèque était levée, le charme rompu. La vieille tante Juliana sommeillait, l'œil défendu par une pellicule jaune. Wilhelm réclama une sucette.

— Que voulait-il dire ? se demanda plus tard le Profeseur Cornelius Van Rhyn, en rentrant chez lui, à l'abri d'un énorme pépin, les pieds pataugeant dans des flaques invisibles... J'ai vu son œil se braquer sur moi, sa langue noire remuer. Qu'a-t-il bien pu me dire ? Signe ! Quel signe ? Pas celui de la croix j'espère. Ce serait trop bête.

ALEXANDRE MAVROCORDATO.

FILE INDIENNE

A tout instant
les chants les plus doux
flottent sur des lèvres inconnues,
On te ferait une destinée
entre ces lèvres et sous leur souffle
tiède, immémorial.

A tout instant
les plus ténébreuses caresses
émeuvent des doigts inconnus,
On te ferait un lit
entre ces ténèbres dorées,
creux ce lit, vides ces doigts.

A tout instant
la passion, la voix de la passion,
l'accent comme l'insistance
de ces vagues, entre les vagues
singulières, celles qui amènent
la tempête du renouveau.

A tout instant
tu quittes la file indienne
des amours suspendues
des linges à l'abandon,
des jours confondus
dans la grisaille et l'intrigue.

A tout instant
t'arrachant une fleur
te mutilant d'un oriflamme
tu tentes l'équilibre,
tu énerves ta chance,
tu repousses le temps.

A tout instant
tu arraches des printemps
la mauvaise herbe,
tu émondes du bosquet
les jeux tropicaux,
serait-ce pour grandir ?

A tout instant
c'est l'instant qui grandit,
Moins encore que la gorgée d'amertume,
moins encore que la rage de vivre
moins encore que la passion
et la solitaire chute.

COUPLE

Quant à ma compagne
pleurant à mes côtés
ces paradis dont on parle
et dont nous ne parlons jamais.

Quant à ma compagne
dansant aux précipices
et saluant les soleils
d'une orgueilleuse toison.

Quant à ma compagne
sur les fleurs agenouillées
chantant ses chagrins,
rien ne peut la dévoiler.

Quant à ma compagne
enfermée en moi
et fleurissant par les gerçures
c'est le granit de flammes paré.

C'EST AU SEUL AMOUR QUE L'AUBE EST FIDELE

Si tu ne penses à personne,
si de toi à l'horizon aucun visage
ne se détache ni ne se dresse
pour lutter avec l'infini,
tu n'entreras jamais en dialogue
avec le monde, qui ne sera
plus alors qu'apparences.

Et la rêverie deviendra formule
règle de trois cherchant toujours
l'éternel et nécessaire appui
pour la boucle du cercle
pour la rotation du temps
sur le pivot de l'aube,
pour la fin du jour.

Car le lit du solitaire
s'il persiste à son renoncement
ne s'appelle pas une couche
mais gravier, arêtes
de ce ciment des prisons insalubres
où la mousse ne vient pas,
d'où les sources se détournent
même les plus tonnantes.

Car le travail du solitaire
s'il persiste en son acharnement
ne s'appelle pas œuvre,
n'ayant à qui parler,
mais forteresse et tour
que le feu évite, et les fêtes,
bien que tentées, si ardentes,
de tout dévorer de couleurs.

Car la mort du solitaire
s'il n'ouvre jamais les mains
aux mains tendues des fenêtres,
se fera sans croisées et sans pompe,
sans l'accompagnement
de la douce flûte des larmes,
sans le piétinement
des enfançons contrits.

Si tu ne joues avec personne
cette partie où le noir et le blanc
alternent comme l'étrange
et le brûlant feu du soleil
alternent, tu te retrouveras
aux approches d'une mort questionneuse,
mutilé de toute possession,
muet, endolori, à tout jamais absent.

6 Mai 1958.

JEAN TODRANI.

FLEUR

Fleur, imprenable connaissance, impossible possession. Seule la musique peut-être...

Accepter, sans savoir, de nager dans le bruit de tes couleurs, dans l'écume de tes parfums.

Fleur, puits sans murailles, ouvert sur l'oxygène de l'espace, où la pesanteur n'entre pas.

MA CHAMBRE

Les bruits venaient mourir sur ma fenêtre ouverte.

Sortant d'un rêve, mes yeux découvraient la beauté installée dans ma chambre, entrée par des portes imprévues. Ou bien mon cœur ressentait la bonté, lisible sur la géographie des souvenirs.

Alors mes sens se dédoublaient et je reconnaissais que la vie était digne. Et cela me suffisait.

Mais l'usure était rapide, et bientôt il fallait tout recommencer, amasser, chercher, désirer à en mourir, pour qu'un matin, ou un soir, de nouveau, la beauté ou la bonté me frappe, et arrête le temps.

BONHEUR

Pouvoir écarter le malaise heureux du bonheur où la lâche inquiétude germine dans la chair, afin que le sang soit libre dans le ciel des vacances de la vie.

Sous la paix, l'ardente tension du malheur couve dans les veines.

Lenteur de la sagesse qui n'apparaît que sur les chemins écartés des cimetières.

Equilibre conquis et tenu à l'heure où le corps perd ses droits.

Calme de la vie végétale, silence de la vie minérale, simplicité de la vie animale.

Mais l'homme n'y entre que masqué, ou bien l'âme égarée, dans une nature où les montagnes ne se gravissent pas, où les fleuves ne se traversent pas, où les vergers portent des fruits empoisonnés, et il achève de se dissoudre.

L'habitude est méconnaissance, et je préfère ne pouvoir supporter mais connaître ta face éblouissante.

O joie du bonheur dont le malaise heureux empoisonne le sang.

GABRIEL COUSIN.

ROLAND TOURNAIRE

VENT D'OUEST

Chaque matin je courais pieds nus à la fenêtre et j'observais le ciel et le soleil qui se levait. Les nuages couraient transversalement, et je sentais un air humide pénétrer ma chemise. Parfois il pleuvait finement, sans bruit ; la pluie tombait oblique ; quand je fermais les yeux, je ne la devinais qu'à la fraîcheur de l'air et à l'odeur de terre et d'herbe mouillées qui montait du sol. Le bruit de la pluie se confondait avec les frémissements du vent dans les feuilles. Quand le soleil s'était assez affermi, il envoyait ses rayons jusque sur la forêt. Alors, toute cette verdure se dégageait de la nuit et prenait ses couleurs. Des nappes de pluie voyagaient. Dès qu'un pan de versant s'était doré, de petits nuages de brume se formaient et couraient, et tout se dirigeait dans la même direction, les gouttes de pluie, les grands nuages du ciel, les petits nuages de la terre, sauf les rayons du soleil et le soleil lui-même qui commençait à s'éloigner de l'horizon.

Nous étions seuls, elle et moi, et ses chèvres bondissaient dans les rochers. Elle se taisait presque toujours et ne me regardait pas. Ses yeux noirs étaient à terre, ou suivaient ses chèvres ; parfois son profil souriait mystérieusement. C'était la première fois que je remarquais le sourire étrange et muet de toutes les femmes.

— Pourquoi souris-tu ?

— Où as-tu pris que je souriais?

Ses cheveux noirs tombaient sur ses épaules. Je posais ma tête sur ses pieds, et je contemplais le soleil courant sur les nuages. Elle était impassible. Parfois, je sentais un de ses regards passer sur moi, et errer sur ses chèvres, puis dans le ciel. Quand ses yeux rencontraient les miens, je frissonnais.

— Ce temps me plaît, dit-elle. Il calme les gens et les bêtes.

Parfois aussi, je sentais un rayon de soleil passer sur moi ; il était chaud comme ses regards. La chaleur me couvrait et me pénétrait. Puis l'ombre revenait, et la chaleur s'amenuisait dans mon corps et mourait comme un souvenir. Alors l'herbe était humide et chaude.

Nous rentrions côte à côte derrière les chèvres. Les chèvres arrachaient des touffes d'herbe à la muraille du chemin, et mangeaient en secouant la tête. Elle me serrait parfois contre la muraille, sans s'en apercevoir ; alors je passais derrière elle, et je regardais ses cheveux noirs sur ses épaules.

Je ne la revis que deux ans plus tard. Ses cheveux étaient courts et ondulés, ses vêtements étaient rouges. Elle portait des chaussures à talons qui titubaient dans les pierres. Durant la première journée, je ne la vis presque pas, mais le soir nous nous sommes arrêtés côte à côte auprès d'une fontaine profonde remplie d'herbes. Je regardais la fontaine.

— Je suis malheureuse, dit-elle.

Je la pris dans mes bras, et mes lèvres caressaient sa joue. Elle mit ses lèvres sous les miennes, et bientôt elle ouvrit la bouche. Ses yeux étaient fermés. Elle les rouvrit quand ce fut fini, et elle me regarda. Je ne vis pas ses lèvres mauves et lourdes, ni l'espace indécis où elles se fondaient dans la peau blanche ; elle s'était fait une bouche en cœur colorié en vermillon.

Tandis que nous rentrions, elle se mit à chanter, en imitant les femmes qui chantent à la radio. Je tremblais de froid, mes dents claquaient, et je sentais que je n'étais qu'un pauvre enfant malade et transi, car j'avais peur de vomir sur le chemin.

— Tu as froid, dit-elle. Dépêchons-nous, et je te ferai boire du thé chaud.

Elle n'avait pas froid. Elle ajouta :

— Tu n'es pas bien. J'ai peur que tu ne sois malade.

Elle me prit par la main, et nous marchions côte à côte, mais j'avais froid et je craignais de vomir.

Pour le retour, je décidai de ne pas suivre la route, et d'éviter les villages.

Cet été-là, le vent d'ouest soufflait encore. Je pris par le plateau, à travers les forêts de pins et les bruyères. Les bruyères humides ne se dénouaient pas ; j'étais souvent obligé de les fendre d'un coup sec de la cheville, et les jambes me faisaient mal. Chaque après-midi, la chaleur augmentait, et il arrivait qu'il

y eût un orage violent qui activait le vent, et la soirée était fraîche. Je désirais un orage, et j'observais le ciel à l'ouest, pour épier les nuages mouvants. Je voulais qu'il y eût un orage très violent, et que le vent soufflât en tempête, et que la pluie grossît les torrents d'un flot bourbeux ; j'aurais été contraint de les longer jusqu'à leur source, à travers les fougères liées par la pluie, dans l'orage et dans le vent. Mais il n'y eut pas d'orage, les torrents étaient clairs, et je fendais les bruyères de mes deux pieds comme un skieur qui marche.

J'eus à un certain moment l'impression que je serais seul toute ma vie, et comme je marchais dans un espace nu, entre deux lisières de pins qui cachaient l'horizon, je me figurais par instants que j'étais seul dans le monde. Mais quand les pins cessèrent, je me trouvai sur une butte, et je vis au loin, de tous les côtés, des crêtes rocheuses et des vallées habillées de champs, de forêts et de pâturages où des troupeaux de vaches rousses semblaient immobiles. L'isolement me serrait le cœur, mais j'étais heureux, et je croyais que je serais seul toute ma vie. Au-dessus de ma tête les nuages passaient, et je les voyais beaucoup plus près que dans la vallée. Ils étaient si près, et ils passaient si vite, que lorsque je les avais regardés trop longtemps je croyais que c'était la terre qui basculait ; la tête me tournait, et je plantais mes deux pieds dans les bruyères pour tenir droit.

Quand je parvins aux lieux qui m'étaient familiers, le poids qui oppressait ma poitrine disparut, et il était évident qu'il n'y aurait pas d'orage. Et je n'avais pas eu conscience de l'instant où j'avais cessé d'être heureux.

ROLAND TOURNAIRE.

RICARDO PASEYRO

POÈMES

Ricardo Paseyro est né en Uruguay en Décembre 1926. Depuis 1949, il habite en France, où il s'est marié avec une fille de Jules Supervielle.

Il a publié, à Buenos-Aires et Madrid, trois livres de poèmes : « Prière pour les Choses », « Poème pour un Bestiaire Egyptien » et « Le Flanc du Feu ». Quelques-uns de ses poèmes ont été traduits en anglais par William Mervin, en français par Armand Robin et par Jean Supervielle. « La Nouvelle Revue Française », les « Lettres Nouvelles », « Monde Nouveau » et les « Temps Modernes » ont publié des essais de lui et des poèmes. Plusieurs critiques et écrivains de langue espagnole ont étudié son œuvre, particulièrement José Bergamín, Ricardo Baeza, Jorge Carrera Andrade.

Ces cinq poèmes, traduits par Jean Supervielle, appartiennent à son dernier livre, « Le Flanc du Feu » (« El Costado del Fuego »), publié à Madrid en 1956.

L'AME ET SA FIGURE

Feux vagabonds
Autour de Dieu, étincelles d'un seul instant,
Dans notre fond d'air
Pèse un destin. L'âme cherche le centre
Qui gouverne, pour se rendre à sa maîtrise.
Au dehors
— Lueur désordonnée,
Structure fragile, intermittente, —
Une figure surgit, brille, secoue le temps.
Et ce qui vit est ce qui ne se voit pas.

POUR UN PAYS SANS DIEUX

Paysage triste, où tout l'or
Que l'on recueille est celui du soleil du ciel
Et l'amour solitaire, brisé, errant,
De rares pèlerins ;
Trouble pays, où la lumière n'étreint pas
L'âme et n'allume
Nulle gerbe de feu au cœur et dans les yeux ;
Trouble pays de sel, terre rugueuse et sèche,
Lune de plomb, boue sourde-muette ;
Trouble pays, les douces mannes
De Dieu te feront-elles, un jour,
Don de pleurs et d'agonie ?

(Montevideo, Juillet 1954).

L'AMOUREUX DE LA MORT

(Le Suicide)

Nonchalante, elle suit mon chemin.
Je sens sa présence où mon amour se pose,
Où voyage mon ombre, où j'existe.
Elle emprunte
Un visage de femme, le nom d'un fleuve.
Elle est le parfum des pages fanées
De mes livres.
Sans rien me dire
Elle tente ma main et ravit mes sens.

AUTO-PORTRAIT

Je veux user ma vie en vain,
En soupirs, en colères vides,
A égrener les fausses pierreries :
Minutes, baisers, poèmes.
Je veux gagner la mort avec ma mort,
Défaillir en une longue nuit,
Me quitter, ne rien savoir, ne pas sentir.
Qui me mènera au sommeil
Par de douces spirales, par des collines
S'élevant doucement dans l'air ?

POEME DE L'ALCÔVE

Une fenêtre s'ouvre sur la mer de toitures
Où le soir tombe avec l'automne.
Tranquilles, les murs immuables et blancs
Rien ne craque. Je suis
De longs chemins silencieux.
Mon cœur attend
Ce qu'il ne sait : une tristesse nouvelle,
Une pensée vague, la brume,
Pour s'abandonner et oublier le temps.
Ceci me reste : vivre, gésir
En solitude dans cette alcôve, peuplée
De mes travaux infimes, de mes voyages.
Brisé et fidèle, j'émerge d'entre mes livres,
Mon lit m'accueille. Mais où sont
Les caresses de femme, ses formes secrètes ?
Cela me reste : ici la table,
Là le divan, la lampe, la porte,
Misérables trophées d'une tanière de mort !

RICARDO PASEYRO.

(Traduction de JEAN SUPERVIELLE).

JEAN ONIMUS

LE ZENN JAPONAIS
ET LA
SIGNIFICATION DE LA POÉSIE

Vers l'an 450 après Jésus-Christ débarquait à Canton, après trois ans de voyage sur mer, un hindou de forte corpulence, l'air quelque peu hirsute si l'on en croit la légende, le visage dévoré par une immense barbe noire bien digne d'étonner les habitants du Céleste Empire. L'Empire, en ce temps-là, était morcelé en seize royaumes. Mais notre hindou savait fort bien où il allait : vers la cité du roi Weï, vers Loyang, la ville pieuse aux temples bouddhistes magnifiques. En 416, la femme de Weï y avait construit le **Temple de la Paix éternelle**, le plus beau de toute la Chine : c'est dans cette ville que s'installera et que mourra trente ans plus tard le brahmane barbu venu de si loin pour porter en Orient la révélation du Dhyana [1], cette doctrine de contemplation et de vie qui devait transformer la spiritualité des vieilles civilisations confucéennes et s'unir si profondément au naturalisme de Lao-Tseu. Considéré avec le recul du temps, ce voyage de Bodhidharma, car c'est de lui qu'il s'agit, est un événement d'importance : toute une culture, une conception nouvelle de l'art, une sagesse, une sainteté même vont en résulter. Et, traversant la mer de Chine, le Zenn fondera au Japon la morale des Samouraï.

Certes, le bouddhisme était implanté en Chine depuis déjà longtemps, depuis plus de trois siècles. Des échanges perpétuels de pèlerins chargés de livres sacrés avaient multiplié les relations spirituelles avec l'Inde ; au début du siècle, Fa-Hien avait fait ce périlleux voyage. Le prestige de la culture artistique, philosophique et religieuse de l'Inde sous Çandragupta, au siècle précédent, avait atteint son apogée ; elle déclinait alors sous les coups des Huns Ephtalites. Mais, précisément, en ce « siècle d'or », l'idéalisme absolu de la philosophie bouddhiste, son caractère de pure spéculation,

(1) Dhyana (Zenn en Japonais, Tchan en Chinois) signifie en sanscrit contemplation.

son nihilisme pratique ne pouvait guère s'acclimater tels quels en Chine : l'esprit chinois s'y sentait mal à l'aise. Au contraire, ce qu'apportait Bodhidharma c'était un boudhisme tout différent. Rigoureusement fidèle aux principes de base de Çakya Mouni, il aboutissait en fait à une sainteté toute proche du traditionalisme confucéen, une sainteté pratique et pourtant détachée ; une sainteté toute humaine, pleine de tendresse, faite de bon sens réaliste et pourtant héroïque par l'indifférence, la sérénité qu'elle exige. Mais n'allons par trop vite...

On connaît très mal le Zenn. Et ceci pour des raisons bien simples : le Zenn ne s'enseigne pas. Ce n'est pas une doctrine qu'on puisse mettre au net, noir sur blanc ; il n'y a guère de livres Zenn et encore ceux-ci ne sont-ils que des recueils d'anecdotes plus ou moins humoristiques, voire absurdes. Il n'y a rien dans le Zenn à *comprendre*, il n'y a là aucune pâture intellectuelle à l'usage des philosophes, encore moins des historiens de la philosophie. Il ne se présente à eux que sous un aspect déroutant et même rebutant ; c'est une attitude choquante, provocante que la sienne, et nous verrons que ce choc initial est justement le secret même de sa méthode. Des ouvrages Zenn, Wieger, grand maître pourtant ès sinologie, écrit que ce sont des « in-folios remplis de réponses incohérentes, insensées... Ce sont des exclamations échappées à des abrutis momentanément tirés de leur coma ». Ces abrutis ont pourtant conquis un monde... La vérité c'est que le Zenn est quelque chose *d'existentiel*. Il ne relève pas du démontrable, il se moque même du démontrable et, pour lui, c'est le sérieux de la philosophie qui manque de sérieux, tandis que l'humour, la drôlerie et jusqu'à la pitrerie peuvent avoir infiniment plus de sens. Non qu'il élève l'illogisme en méthode, ce serait encore une méthode, une sorte de conformisme à rebours ; mais, pour le Zenn, la préface à toute révélation sur l'Etre consiste à jeter la raison par dessus bord et à retrouver une innocence perdue : tel est le secret de la délivrance. Aussi l'expérience concrète que provoque en nous une saillie d'humour peut-elle, à elle seule, dans certaines circonstances favorables, *décristalliser* notre esprit mieux que de longues dissertations : fulguration instantanée, *découverte* transformante partie d'un rien, d'une simple blague, mais qui porte sur tout un univers intime. On n'a rien *compris* de plus mais on se retrouve *autre* : il ne s'agit pas de vérité mais d'être, non d'idées mais d'existence. On voit tout de suite comment une telle méthode, surprenante pour la pensée occidentale, s'accorde avec la *poésie* de notre temps où le jeu de hasard des mots, l'humour, l'imagination libre - et d'autant plus terrible qu'elle est plus naïve - nous livrent un monde dont la philosophie nous barrait le chemin. C'est en termes de surréalisme qu'il faut aborder le Zenn pour en saisir l'intention profonde. Mais réciproquement, le

Zenn, me semble-t-il, jette une clarté toute nouvelle sur les vœux obscurs, implicites de la pensée et de l'art actuels. Tel est l'esprit dans lequel nous entreprenons cet article.

Pour plus amples renseignements concernant le Zenn, nous renvoyons aux travaux de D.-T. Suzuki [2] et à l'excellent petit livre d'Alan W. Watts [3] dont on désirerait vivement voir paraître une traduction française. Nous avons voulu simplement, en évoquant brièvement cette mystique étrange, suggérer une méthode de pénétration dans le mystère poétique qui est le mystère même de la vie.

●

Nous permettra-t-on d'abord une incursion dans la philosophie bouddhiste ? Elle se divise comme on sait en deux tendances : le petit Véhicule, où se conservent en dialecte Pâli les grands textes du Bouddha et qui, refusant toute spéculation purement philosophique, se clôt dans un moralisme ascétique volontiers nihiliste et agnosticiste ; en face, la vaste littérature du grand Véhicule, du *Mahayana,* qui s'est développée dans le Nord de l'Inde et dans la vallée du Gange. C'est de cette dernière tendance que dérive le Zenn dont le nom hindou, *Dhyana,* signifie contemplation, union avec l'Etre. L'expérience fondamentale du Bouddha est, comme on le sait, celle de *l'absurde.* Son message ne saurait avoir la moindre prise sur un optimiste confortablement installé dans l'existence. C'est à ceux dont l'âme est irritée qu'il s'adresse, à ceux qui se sentent pris au piège de la vie et qui envisagent celle-ci comme un sinistre non sens : il leur apporte dans le fameux discours du Parc aux Gazelles un message de délivrance et de sérénité.

Pour se constituer, notre conscience instinctivement se rétracte, se ferme sur soi ou sur un objet particulier : toute conscience est conscience *de* quelque chose. C'est ainsi qu'elle se limite et se rend obscure à l'Etre dans lequel elle risquerait de se perdre ; au fond, pour être, pour exister, ne se voit-elle pas condamnée à le nier, à se détacher de lui, à le « néantir » comme dit Sartre ? Parallèlement à ce mouvement primordial de la conscience, la volonté individuelle cherche à s'approprier des qualités, des valeurs qui vont lui servir de rempart pour se protéger contre l'Etre et s'installer hors de lui... Tel est le malheur fondamental : l'amour propre, le désir de soi, l'illusion que l'on *existera* plus pleinement si l'on *possède* plus de choses, la confusion de l'être et de l'avoir... Le remède est à la fois simple et héroïque : il consiste à briser ces limites dans lesquelles

(2) *Essais sur le bouddhisme Zenn* (Albin Michel 1954).
(3) *The spirit of Zenn* (Coll. The Wisdom of the East. John Murray 1948).

s'enferme le moi et où il enferme les choses : je suis toi, tout est dans tout : nous sommes les vagues. Il est l'océan. Une morale de charité et d'universelle bonté sort de cette admirable vision de l'Etre universel.

Mais ici deux voies sont possibles. D'un côté le Petit Véhicule : de l'Etre il refuse de dire quoi que ce soit. Peut-être est-ce au fond le néant ? Qu'importe : ce qui l'intéresse c'est l'extinction du moi. Il ne cherche pas plus loin. Son idéal c'est l'*arhat*, l'ascète, usé par les macérations jusqu'à cet état de stupeur silencieuse et de silence qu'il nomme nirvâna. Le Mahayana au contraire a quelque chose à dire sur l'être : c'est une doctrine de métaphysiciens subtils qui rappelle l'idéalisme occidental. Mais ce qui pratiquement l'oppose au Petit Véhicule c'est sa conception de la sainteté. Au lieu d'un néant de conscience, ce qu'il appelle de ses vœux c'est une charité active ; la délivrance de soi ne s'achève vraiment que dans l'action généreuse et, d'ailleurs, puisque « toi c'est moi », comment pourra-t-on se délivrer tant que les autres sont encore dans les chaînes ? Il n'y a pas de salut individuel : à l'arhat il faut opposer le *Bodhisatva*, le sauveur, qui ne rejoint l'absolu qu'en donnant sa vie pour le salut des hommes. C'est d'une telle doctrine qu'est sortie par exemple la religion d'Amida, dieu sauveur, qui en Chine et au Japon a connu une telle faveur populaire [4].

Il subsiste pourtant une difficulté et c'est ici que le Zenn apporte au Mahayana sa solution originale.

Pourquoi, en effet, l'océan s'est-il divisé en vagues, pourquoi l'Etre s'est-il monnayé en existences séparées, bref pourquoi a-t-il donné naissance à l'ignorance avec tous les maux qui en sont résultés ? Question immense : pourquoi y a-t-il des êtres - des illusions d'êtres - puisque l'Etre par définition se suffit à soi-même... En termes occidentaux on dirait : pourquoi Dieu a-t-il créé le monde ?... Les Chrétiens disent par amour, les Grecs s'en tirent en disant qu'il n'a pas créé mais simplement mis de l'ordre. Les bouddhistes répondent : parce que l'Etre n'eût pas été conscient de soi. C'est une idée chère à Sartre - et à Merleau-Ponty - que notre notion de Dieu est contradictoire : s'il *est* il ne peut y avoir en lui ce vide, ce décollement que suppose la conscience. Telle est bien l'idée hindoue : il a fallu qu'il se divise en parcelles, qu'il se désagrège en égoïsmes pour que naquît en lui la conscience. Nous sommes tous, tant que nous sommes, du plus humble animal au plus grand philosophe, la *conscience de l'être*. Par nous, grâce à nous l'Etre est sorti de son inconscience, de son ignorance primordiale. Mais, ce faisant, il est tombé dans le multiple et a donné naissance à une nouvelle ignorance, celle où s'enferment ses créatures.

---

(4) Henri de Lubac, *Amida* (Seuil, 1955).

Tel est le cercle vicieux, l'impasse où bute le Mahayana : il y a deux ignorances, deux inconsciences ; l'ignorance primitive, absolue, le Nirvâna, et l'ignorance seconde, relative, celle des individus, le Samsâra. La délivrance consiste donc à passer d'une ignorance à une autre ignorance...

Une telle doctrine ne pouvait guère s'enraciner dans un pays comme la Chine formé au moralisme pratique de Confucius. Le Mahayana tel que nous l'avons exposé y était sans avenir ; doctrine abstraite de renoncement, il n'était pas assez « humaniste » pour trouver un écho dans l'âme chinoise dont la sagesse réaliste et pour ainsi dire « heureuse » est un perpétuel hymne à la vie. En passant de l'Inde en Chine, il lui fallait se transformer, non pas se contredire mais déployer des ressources qu'il portait obscurément en soi. Hegel parle souvent de l'*Aufhebung* par lequel la tension dialectique de la thèse à l'antithèse engendre la synthèse : c'est à un effort analogue que nous allons assister avec le Zenn, un véritable bond en avant, un saut qui lui permet *d'échapper* brusquement au cercle vicieux, de faire effraction. La découverte du Zenn, comme toutes les illuminations de génie, est simple : elle consiste à affirmer *l'identité du Nirvâna et du Samsâra,* l'identité profonde des deux ignorances. Il n'y a plus dès lors de différence *essentielle* entre l'homme ordinaire, le brave paysan qui sème, récolte, laboure, poursuivant d'année en année le cycle banal de la vie humaine et le sage, l'ascète qui, à force de méditation et d'exercices, s'est retranché du monde et a rejoint le Nirvâna. Plus de différence ? Mais à quoi bon alors toute cette longue et dure expérience de l'ascèse ? Strictement parlant, le Zenn dira qu'elle ne sert à rien non plus que les livres des sages et toute la métaphysique. Est-ce à dire qu'il n'y a plus de délivrance possible ? Au contraire, mais la délivrance consiste précisément dans cette découverte, dans l'illumination subite par laquelle on *réalise* l'identité des deux ignorances. L'âme inquiète cherchait très loin et très haut la doctrine du salut, et voilà que le Zenn, brusquement, lui révèle qu'elle est déjà sauvée. Auparavant elle envisageait avec dégoût le quotidien, traversant impatiemment le monde des apparences pour rejoindre l'éternel ; en perpétuelle partance, elle fuyait sa propre vie. Le Zenn lui enseigne le *retour,* humble et fervent vers les petites choses : accomplir sa tâche humaine dans une sorte de plénitude de joie spirituelle, voilà le véritable Nirvâna : celui-ci nous est donné par surcroît, quand nous y pensons le moins, quand, détachés de nous-mêmes, nous travaillons courageusement au fil des jours. C'est au contraire quand nous le cherchons qu'il nous échappe : personne n'est plus loin du Nirvâna que l'ascète qui le désire et qui, par-là même, s'affirme et se sépare. Le véritable sage est en paix avec toute chose créée et d'abord avec lui-même : la sagesse, au lieu de le circonscrire et de le mettre à part, le projette en avant

dans une joyeuse acceptation de la vie, de ses peines et de ses difficultés.

●

Ce qu'il faut bien saisir c'est, au point de départ, le sursaut par lequel le Zenn échappe au cercle vicieux. Aucune logique, aucun raisonnement ne relie l'illumination finale à ses prémisses : à chacun de refaire pour son propre compte l'expérience ; à chacun de buter sur l'absurde antinomie et de la surmonter dans une sorte d'agonie de l'esprit. La délivrance se manifestera aussitôt à ses fruits : l'homme jusqu'alors tourmenté voit brusquement la signification toute simple de la vie. Une certitude indélébile fonde désormais son bonheur. Rien de changé en apparence ; même existence, pas la moindre folie mystique, pas d'ascèse spectaculaire. Et pourtant *tout* est changé. C'est avant la délivrance qu'on peut voir sévir les folies mystiques, quand l'âme affolée cherche en vain sa voie. La guérison est un retour heureux à la condition obscure - et divine - des hommes ordinaires. On pourrait même dire que le délivré vit mieux car il vit de tout son cœur, dans une *présence* totale, pleinement donnée à sa vie et donc détaché de soi.

Pour qu'une telle illumination soit possible, il faut d'abord arracher les hommes à leurs habitudes et surtout aux habitudes de leur pensée logicienne : il faut secouer leur esprit de sérieux, démanteler les courtines de raisonnements dont ils s'environnent ; il faut leur rendre leur innocence. Ils *verront* quand il cesseront de vouloir « comprendre » et « expliquer ». Le Zenn est irrationaliste et son principal effort consiste justement à brusquer la raison, à la briser même pour l'ouvrir à ce qui, de toute manière, la dépasse. Le bouddhisme, pour expliquer la chute de l'Etre dans le multiple, avait accumulé une véritable scolastique, l'immense littérature qui environne le philosophe Açvaghosa entre le I^er^ et le III^e^ siècles, ouvrages pénibles, à peine intelligibles, tout obsédés par la volonté d'exorciser la substance et voués, par cela même, à de perpétuelles contradictions : on peut dire que le propre de la logique bouddhiste est de nier aussitôt ce qu'elle vient d'avancer. Pensée obscure pour les Hindous eux-mêmes, et qui mène peu à peu à l'agnosticisme. Le Zenn en est l'aboutissement mais aussi et surtout le *dépassement*. La délivrance consiste à surmonter toute espèce de logique par une sorte de rire, de sursaut, de danse qui rappellent à bien des égards la « gaie science » nietzschéenne. Pour cela, le Zenn a mis au point une méthode extrêmement curieuse : le Ko-ân. L'angoisse métaphysique est un mal vague qui détériore la vie : il s'agit de lui créer un abcès de fixation. On posera au disciple une énigme absurde, sans solution logique, et par là même *analogue* à l'énigme subconsciente qui

nous torture tous, à la vaste énigme de l'existence. Le disciple devra prendre cette absurdité au sérieux, y concentrer son angoisse, en souffrir jusqu'à l'obsession. Quand, après parfois de longs mois, l'illumination se sera produite dans un grand éclat de joie, il ne pourra plus « prendre au sérieux » [5] les choses sérieuses : l'abcès de fixation l'aura guéri.

Aussi les livres Zenn sont-ils pleins d'anecdotes concrètes où l'on nous conte des histoires de délivrance à la suite de Ko-ân plus ou moins absurdes : on conçoit l'étonnement et la déception des philosophes devant de tels récits. Le premier Ko-ân est celui que Bodhidharma lui-même posa à son disciple Shang Kwang.

— J'ai l'esprit malade, dit celui-ci. Maître puis-je vous demander de pacifier mon esprit ?

— Apporte le moi, répond l'autre, et je le guérirai.

— Mais je ne puis vous apporter mon esprit.

— Alors c'est que je l'ai guéri.

Découverte profonde et immédiate : on ne sépare pas l'esprit ; il n'y a pas d'un côté l'ontologie et de l'autre l'existence : à quoi bon une ontologie saine dans une existence malsaine ? C'est la vie entière qui porte témoignage de la guérison.

Voici un autre exemple du Ko-ân : un homme a élevé une oie dans une bombonne. Comment l'en retirer sans abîmer l'oie et sans casser la bombonne ? Problème sans solution. Mais si l'on s'en revêt, si l'on s'y glisse lentement, une sorte d'angoisse vous étreint. L'oie n'est-ce pas la conscience ? Et le flacon, n'est-ce pas le monde des apparences qui nous environne et nous écrase ? Et la délivrance n'impose-t-elle pas une sorte de mort - celle de la conscience ou celle du monde ? Le disciple intensifie ainsi l'agonie métaphysique, l'abcès de fixation porte sa fièvre au paroxysme jusqu'à ce que dans l'illumination (Satori) il se découvre miraculeusement hors du flacon sans l'avoir brisé : toute la raideur de son esprit logique a subitement cédé, la bombonne s'est évanouie avec l'illusion d'être emprisonné : il est délivré sans avoir dû pour cela briser le monde. C'est ainsi qu'à un disciple lui demandant comment échapper à la roue des renaissances un maître répondit « Mais qui t'a enchaîné à la roue ? ». Cette fièvre, ces angoisses, nous nous les causons à nous-mêmes et les sages sont simplement des gens qui ont cessé de se faire du mal.

Le Ko-ân procure toujours une souffrance par son absurdité même. Mais il faut brutaliser la conscience si l'on veut la délivrer de l'impasse du « oui ou non ». Les maîtres du

(5) Prendre au sérieux c'est se vouer à ne rien comprendre. Mais il s'agit finalement de dépasser le sérieux par en haut — par l'illumination et l'inspiration — et non par en bas, c'est-à-dire par la dérision et le scepticisme.

Zenn ont parfois recours aux brutalités physiques, aux gifles, aux coups de bâton : c'est la seule manière de faire regimber l'esprit assez fort pour qu'il se dépasse dans une crise de scandale ou d'ahurissement. « Au-delà du oui et du non dites un mot sur le Zenn ou vous aurez trente coups de trique » ; on voit qu'il ne s'agit pas du tout d'une méthode de méditation ou d'approfondissement lent, mais de brusque dépassement, une véritable « décristallisation » spirituelle. *Passer à travers* des absurdités pour atteindre un domaine d'ineffable bonheur. « Merveille, merveille s'écrie un délivré, il n'y a pas de prison dont on doive s'échapper, il n'y a pas de sagesse que l'on doive atteindre ». Une jubilation subite éclaire la vie et l'éclaire à jamais : telle est l'expérience du « Satori ».

C'est avec une conviction, une allégresse analogues qu'Eluard s'écrie : la terre est bleue comme une orange !... découverte ravie. Une simple modification intérieure suffit au surréaliste pour entrer dans la joie pure ; le bonheur est accessible en ce monde et tout de suite : « tout paradis n'est pas perdu ». Tout l'effort de l'intelligence et de la civilisation n'a-t-il pas consisté à séparer l'homme de la vie ? A décanter le logique, le légal et l'intelligible ? Le poète opère un court-circuit qui, brusquement, le remet en contact avec le merveilleux, le perpétuel miracle, la pureté de l'existence. En face des exigences de plus en plus blessantes pour nous du monde moderne, le surréalisme a été une véritable insurrection de la vie - et de l'esprit : il n'a eu qu'un but, l'extase qui est une effraction, une sortie. Mais pour lui, comme pour le Zenn, l'issue n'est pas dans une transcendance lointaine : elle est immanente, elle est en nous. Il suffit de briser par la poésie, par l'imagination libre, par cet humour qui a la violence même de l'instinct les structures raidies de nos habitudes. Dans son admirable livre [6], M. Alquié a montré que la négativité, l'agressivité des surréalistes ne tendaient qu'à restaurer le bonheur ; qu'il s'agissait toujours pour eux à travers tant de souffrances de retrouver la « liberté couleur d'homme ».

Il semble bien qu'instinctivement nous ayions en effet retrouvé par la poésie une expérience analogue au Ko-ân. Le lecteur imbécile perdra de longs jours à essayer de *comprendre* tel texte de Char - par exemple - ou plutôt, raidi dans sa logique, il haussera les épaules et tournera la page ; il lui est impossible d'aborder quoi que ce soit sans préjugés, sans parti-pris. Le privilège du poète, au contraire, est la souplesse, l'absence de réflexion (et par suite l'absence de « reconnaissance » des choses, de mise en ordre, de classement inconscient) avec lesquelles il envisage la vie ; il se laisse fasciner par les choses et par les mots, il entre dans leur jeu, il leur obéit au lieu de les exploiter ; il épouse le monde

(6) Philosophie du Surréalisme, p. 60 (Flammarion, 1956).

dans une longue et presque définitive extase. Peut-être le lecteur imbécile dont nous venons de parler, s'il s'acharne sur tel vers « absurde » retrouvera-t-il un jour dans un éclair de joie l'innocence donnée au poète et, pareil à un disciple de Bodhidharma se sentira-t-il enfin *délivré*.

« Si l'on voulait tout serait merveille ! » s'écrie Eluard. C'est exactement l'optimisme Zenn : il suffit de vouloir et le monde renaît dans sa divine fraîcheur. La vie la plus banale s'auréole. De la poésie, pour qui sait voir, il y en a partout et jusque dans les plus tristes et les plus bas quartiers : « Tout ce que nous touchons dans nos capitales, écrit Jules Monnerot [7], est poétique en diable. Le crescendo des insectes nocturnes dans les Iles sous le Vent... n'envahit pas plus fort notre sang que ne le fait la nuit des métropoles pourvoyeuse de rencontres, ravaudeuse de destins... ». Cet émerveillement dans les circonstances les plus ordinaires de la vie c'est justement la *grâce* poétique qui, à la fois, éloigne suffisamment les choses pour les rendre étranges et les assume avec assez d'enthousiasme pour que notre conscience s'y applique et les transfigure : le oui et le non dépassés dans la joie : « la surprise, écrit Breton, est intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel » [8]. Et le poète va de surprise en surprise, se sentant avec la même intensité au-dedans de sa vie et au-dessus d'elle, présent et absent, planant à la fois et fondant, toutes serres ouvertes, sur la minute passagère : « Par le surréalisme la poésie a glissé en plein cœur de la vie, écrit G. Hugnet, elle n'est plus un art, un état d'esprit, mais la vie, mais l'esprit » [9].

●

Et si nous revenons maintenant au Zenn, nous trouverons la même découverte heureuse : le surnaturel est partout. Au philosophe qui s'embrouille, le sage répond :

Le vent dans un vieux sapin prêche la sagesse
Et l'oiseau sauvage dans le ciel crie la vérité.

Et le maître Hsuan-Chien s'amuse à nous scandaliser : « Le Nirvâna c'est une souche pour attacher ton âne et les douze cycles des écritures du papier pour t'essuyer : est-ce avec cela que tu comptes te sauver ? ». Et que dire de la réponse de Bodhidharma à l'Empereur de Chine :

— Nous avons bâti des temples, consacré des moines, dit celui-ci. Que faut-il de plus ?

— Tout cela n'est rien, répond le sage.

(7) La poésie moderne et le sacré (N. R. F., 1956).
(8) Amour fou, p. 122 (N. R. F., 1937).
(9) Petite anthologie du surréalisme.

— Mais quelles sont alors les œuvres saintes, demande l'Empereur.

— Il n'y a pas d'œuvres saintes. Rien n'est sacré car tout est sacré.

Et le poète P'ang-Yün de chanter :

Quelle aventure surnaturelle
Quelle merveille est-ce là !
Je puise de l'eau je porte du bois !

A la question « Qu'est-ce que le Tao ? », c'est-à-dire qu'est-ce que l'Etre ? Pai-Chang répond : « Le Tao c'est la vie de tous les jours, et il ajoute : le Zenn, cela consiste à manger quand on a faim, à dormir quand on a sommeil » et Lin-Chi : « Le sage est celui qui se lève tranquillement chaque matin, s'habille et va à son travail ».

Mais ne soyons pas dupes. Ne voyons point là une sorte d'épicurisme facile. C'est au contraire un immense mérite que d'être *en accord* avec l'univers, c'est une manière de sainteté - assez proche au fond des intentions de Saint François d'Assise. L'Etre, sans cesse, autour de nous bouge et change : le sage s'accorde à ses rythmes. L'angoisse et l'erreur se glissent dès que nous nous séparons de notre vie, dès que le ressentiment trouble cette harmonie. Sur ce point nous sommes obligés de nous éloigner de la poésie et tout particulièrement du surréalisme dont le ressort profond est l'esprit de révolte. Au fond le poète s'arrête à mi-chemin : il bouscule, comme le sage, la carapace qui nous emprisonne ; mais dans cet effort on dirait qu'il s'épuise, la violence, l'agressivité demeurent, l'épanouissement de la joie reste précaire. La réalité qu'il assume n'est jamais qu'une surréalité - la seule authentique à ses yeux mais *différente* de la vie des autres hommes. Il ne parvient pas à accomplir pleinement ce douloureux et merveilleux retour au quotidien. Et c'est là que le Sage et le Saint l'emportent sur lui et le dépassent infiniment.

Pour faire comprendre cette harmonie dans laquelle vit le Sage, nous prendrons une comparaison tirée du Judo. On sait du reste que le Judo est un jeu sacré, rituel, dont les origines sont dans la spiritualité Zenn. Dans ce genre de lutte, on évite de se braquer violemment dans l'attente du coup : ce serait offrir naïvement une cible. Au contraire, il s'agit de recevoir l'adversaire en souplesse, de se dérober au dernier moment et de se saisir de lui en plein élan. On utilise ainsi la force hostile elle-même ; on la prolonge, on l'exagère juste assez pour que l'autre, entraîné par son propre mouvement, tombe. Il faut en faire autant avec la vie : ne pas s'opposer à elle dans une vaine révolte mais recevoir en souplesse l'épreuve qu'elle nous impose ; moins nous opposerons de résistance, moins le mal aura de prise. Mieux encore, du mal même nous ferons un bien ; nous l'assumerons, nous le prendrons à notre compte comme le Judoka épouse l'initiative

de son adversaire et se sert de sa force pour se débarrasser de lui. Encore faut-il pour cela qu'il n'y ait aucune interruption entre les deux mouvements, mais une continuité sans faille : épouser ce que nous propose la vie, aussitôt qu'elle le suggère, dans une sorte d'alacrité joyeuse. Cette réponse instantanée est la marque, le critère d'une délivrance authentique : tout retard prouverait qu'on demeure inquiet, méfiant, réservé, qu'on n'est pas vraiment dépossédé de soi. Il faut souligner l'importance dans la sagesse du Zenn de cette notion de vitesse : les réponses des maîtres à leurs disciples sont immédiates, aussi vives que précises, elles frappent par leur brusquerie même et la réaction du disciple doit suivre tout de suite sinon l'effet est manqué. C'est ainsi que l'artiste dans la peinture chinoise doit à tel point posséder son métier qu'il puisse peindre dans une sorte de tourbillon harmonieux et continu comme une danse, sans une seconde de réflexion ou d'hésitation : par cette spontanéité, lentement, précieusement acquise, il pourra peindre sans revenir sur soi, dans un état de dépossession mystique. L'objet qu'il peindra ainsi sera plus que lui-même : c'est pour ainsi dire le cosmos tout entier qui vivra dans une fleur, dans une tige de bambou ; ce qu'il peint c'est « sa consonance avec l'universel », comme dirait Malraux ; non la chose même mais l'accord total de sa conscience avec la chose, avec la nature entière. Cette peinture mystique, où chaque trait parle à l'âme plutôt qu'aux yeux, est l'image la plus juste de la sagesse Zenn. Comme elle notre vie doit être « enlevée » sans retouche, sans repentir, avec cette souveraine élégance d'un « cœur limpide et fin », rompu à cet exercice par un long usage et soutenu par une vieille civilisation. On pourrait dire que les jardins chinois eux-mêmes témoignent d'une semblable exigence d'harmonie et de communion avec le monde. Jamais le paysage n'y est ordonné comme dans nos jardins à la française, si rationnels. Bien au contraire, il s'agit de reconstruire artificiellement une seconde nature, plus spirituelle sans doute que l'autre mais qui n'en traduit que mieux l'âme secrète. L'art s'efface dans cette sublime discrétion qui ne fausse rien, n'impose aucun ordre personnel, mais propose au contraire à la contemplation ce qui existait déjà : une attention plus fervente au réel suffit à le transfigurer, comme la fleur subtilement placée dans un bouquet ne doit sa beauté nouvelle qu'au regard qui a su la distinguer et la mettre en valeur. On devine tout ce qu'il y a d'esthétique dans une telle conception de l'existence, mais réciproquement, tout ce qu'un tel art contient de spiritualité : une simple suggestion, un trait pur à peine indiqué suffisent à orienter toute une contemplation, à provoquer un enchantement des sens et de l'âme. Mais sous cette sobriété de moyens comme sous cette sagesse humble et modeste, quelles réserves de puissance et d'énergie ! On comprend que le Zenn ait pu fonder au Japon la morale héroïque des Samouraï qui est précisément

un art d'affronter la vie d'aventures avec un sourire où se cache un courage à toute épreuve. Acceptation joyeuse d'une destinée terrible, mélange d'élégance raffinée et d'endurance stoïque, énergie retenue où tout est nuance, demi-teinte, où le silence même est plus éloquent que toute parole. On comprend aussi que l'attention fervente aux humbles tâches de la vie ait pu, à la longue, les revêtir d'un caractère sacré et pour ainsi dire liturgique. Pour le sage, tous les gestes sont cérémonies, du lever au coucher, de la méditation la plus haute à l'absorption d'une simple tasse de thé. Au vrai, rien n'est petit dans la vie des hommes et il n'est nullement nécessaire pour le sage de se retirer dans un monastère : au contraire, c'est l'isolement artificiel qui détruit l'harmonie. Vivre parmi les autres, et, parmi eux, faire de sa vie une œuvre d'art aussi pure et concise qu'un lavis de Kuo-Hsi, tel est l'idéal d'un vrai disciple de Bodhi-Dharma...

Après avoir porté ce message de délivrance au Céleste Empire, le mystérieux apôtre disparut. On le vit, dit-on, qui retournait aux Indes à travers les Pamirs, pieds nus et chantant dans la neige [10]. Mais il laissait derrière lui une impérissable semence... Ce que Louis Lavelle a dit du Saint ne s'applique-t-il pas exactement à la sagesse de Bodhi-Dharma ? « Au lieu de nous détourner du monde où nous sommes pour nous entraîner vers un monde chimérique et inaccessible, le saint nous fait accéder dans ce monde même à une présence dont nous portons en nous l'exigence mais qu'il satisfait au lieu de la décevoir. L'ambition qui est au cœur de la métaphysique de dépasser la réalité visible pour atteindre une réalité invisible n'a qu'un intérêt spéculatif : elle ne peut être comblée que dans la conduite du saint qui, de l'action la plus humble, fait l'incarnation de l'esprit vivant... Pour le saint, le monde n'a pas de dessous : c'est ce dessous qu'il projette en pleine lumière... Cette mince pellicule qui séparait le monde où nous pensons du monde où nous vivons s'est évanouie... il n'y a que le saint qui puisse surpasser la dualité du sensible et du spirituel : obtenir entre eux une parfaite coïncidence... » [11]. Ces lignes, inspirées surtout de l'exemple de Saint François, définissent exactement la sainteté selon le Zenn. Une telle coïncidence n'est-elle pas suggestive ? Ne sommes-nous pas en présence d'une de ces vérités essentielles que tous les hommes, à quelque confession, à quelque race qu'ils appartiennent, doivent reconnaître pour peu qu'ils soient sincères ? Après tout, de quoi s'agit-il ? De mener une vie sans faille, une vie harmonieuse et non une vie partagée, d'être comme dit Lavelle, des *esprits vivants*.

Et c'est encore de Saint François que Louis Lavelle dit « qu'il avait assez d'amour pour épouser intérieurement le

(10) Selon d'autres biographes son tombeau serait sur les berges de la rivière de Loyang.

(11) *Quatre Saints*, p. 24, 26, 22 (Albin Michel, 1951).

mal afin de l'infléchir et de le ramener vers la source même où toute vie s'alimente comme il avait fait pour la férocité du Loup du Gubbio... » [12]. En face des doctrines pessimistes et puritaines qui, sous prétexte de pureté, nous font renoncer à la vie, tourner le dos au réel et nous vouent à un perpétuel combat, une sagesse et une sainteté plus hautes et peut-être encore plus pures nous apprennent à vivre la simple vie des hommes dans la paix et dans l'allégresse d'une innocence, héroïquement reconquise, mais définitive. Aux dualités pessimistes, voire désespérées elles opposent un idéal d'intégrité et de totalité qui mérite bien le nom d'humanisme. Assurées d'en triompher toujours, elles acceptent toutes les misères de l'existence. Tout ce qui, pour la plupart des hommes, est une résistance à vaincre par une victoire qui les épuise, devient pour ces sages et ces saints une force bénéfique qui accroît leur union avec le monde et avec son Créateur. « Tel est le bien auquel j'aspire, disait Saint François lui-même, que toute peine m'est plaisir ». Toute peine est plaisir à quiconque refuse de distinguer, de désirer ou de regretter, mais au contraire, d'un élan irrésistible, marche en avant vers l'Etre unique d'où plaisirs et peines également émanent.

JEAN ONIMUS.

(12) Ibid., p. 82.

LEON PIERRE-QUINT

Nous apprenons avec tristesse, au moment de mettre en page, la mort de notre ancien collaborateur Léon Pierre-Quint. C'est une perte très sensible pour la critique dont il était l'un des porte-parole autorisés. Ses travaux sur Proust, et plus tard sur Gide, sont parmi les éléments les plus sérieux d'une exégèse de leur œuvre et de leur influence. Il préparait aussi des études sur Spinoza et Bergson. Et ce serait réduire son importance que de ne pas rappeler le romancier de ses débuts, l'auteur de *La Femme de Paille,* des *Déchéances aimables,* qui sans être un militant du groupe surréaliste se réclamait de son esthétique. Il a toujours suivi avec une sympathie lucide l'itinéraire intellectuel d'André Breton dont il fut au « Sagittaire » l'éditeur averti. De même que pour Desnos et la plupart des jeunes espoirs de 1925. C'est un témoin honnête et sûr de cette époque et de la génération d'André Gaillard, qui disparaît. Les *Cahiers du Sud,* auxquels il confia des textes, entre autres sa belle étude : *Le Comte de Lautréamont et Dieu,* éditée en 1930, éprouvent devant sa mort prématurée une grande affliction.

RAYMOND JEAN

NERVAL ET APOLLINAIRE

Il n'est pas mauvais d'apparenter les poètes. Surtout s'ils ont pris eux-mêmes la précaution de nous mettre sur la voie. « Esprit charmant ! Je l'eusse aimé comme un frère » disait Guillaume Apollinaire de Nerval en 1911 dans une note du *Mercure de France* reprise plus tard dans les *Anecdotiques*. Ce mot *frère* n'est pas sans un certain poids : il mérite mieux que d'être pris comme un terme de banale salutation. Je vois bien qu'Apollinaire poussait sa petite phrase dans un mouvement d'euphorie (il était question d'élever à Paris un monument à Gérard, les fonds manquaient, il fallait toucher les âmes) et que sa tendresse participe de l'ébriété légère des banquets commémoratifs, mais enfin ne se sent pas *fraternel* qui veut.

●

L'important est d'ailleurs le point du texte ou s'insère cette déclaration. Elle fuse au terme d'un paragraphe un peu lourd où Guillaume nous explique que la conversation de Nerval avait une saveur singulière : « Il apprenait avec étonnement, dit-il citant Auguste de Belloy, que vous n'aviez jamais lu Origène ni Apollonius de Tyane ; que vous n'étiez pas en état de faire la distinction d'Hillel l'Ancien et d'Hillel le Saint ; que vous ignoriez jusqu'au nom d'Asclépiode ou de Wigbode. Les formules suivantes ne tarissaient pas dans sa bouche : - Vous avez lu dans Maïmonide... Vous vous rappelez ce passage de Bhavabouti... - Il faudrait n'avoir jamais lu *Les Préadamites* de Lapeyrère... etc... etc... ». C'est à ce moment précis qu'Apollinaire s'interrompt et proclame, dans un élan du cœur, que Nerval est un esprit *charmant* et qu'il croit reconnaître en lui un *frère*. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il vient de s'apercevoir dans un miroir, il vient de découvrir que les propos prêtés à Gérard n'auraient rien d'inattendu dans sa propre bouche, bref il vient de prendre conscience d'une certaine communauté de structures mentales entre Nerval et lui.

Structures mentales qui se caractérisent aisément par un goût de l'érudition bizarre, une curiosité désordonnée dans les lectures, un besoin d'étonner par un pédantisme naïf. Mais tout cela devenu système, habitude, réflexe - peut-être même manie - ce qui justement permet de parler de structure. Car il arrive un moment où de telles attitudes finissent par donner une inflexion particulière à la pensée, à la culture, à l'enquête poétique. Et c'est cette inflexion qu'Apollinaire reconnaît d'emblée chez Nerval. Inversement, c'est celle que Nerval eût immédiatement reconnue chez Apollinaire s'il lui eût été donné de lire ce témoignage de Cocteau : « Je le voyais... débitant des remarques doctes. Par exemple que les Bretons étaient d'anciens nègres, que les Gaulois ne portaient pas de moustache, que *groom* était l'altération de *gros homme* prononcé à Londres où les portiers suisses imités de France furent ensuite remplacés par de petits garçons ». De la même manière Gérard dissertait des étymologies et donnait son opinion sur les Lapons ou les Francs. Les souvenirs de Cocteau sonnent exactement comme ceux de De Belloy.

Les contemporains en effet ne s'y sont pas trompés. Qu'ils observent l'un ou l'autre poète, ce sont les mêmes « mœurs » littéraires qu'ils décrivent : en bons naturalistes nous concluons à l'appartenance à une même espèce. De Nerval on nous dit (Joseph Méry par exemple) qu'il prenait des notes n'importe où, sur des bouts de papier minuscules qu'il égarait dans ses poches, sur des tables de café, sur des nappes, sur des parapets, et qu'il piquait çà et là des détails insolites dans des livres savants hâtivement parcourus. D'Apollinaire on nous affirme (ainsi Fernand Gregh) qu'il remplissait ses poches de poèmes drôlement griffonnés ou de vieux bouquins, qu'il copiait des listes de mots étranges dans des dictionnaires, qu'il écrivait sur des menus, des enveloppes, des bulletins de la Nationale. Et, pour enchaîner sur ce dernier point, nous savons que les deux hommes ont été consumés par un égal amour des bibliothèques. Il est difficile de ne pas rapprocher le chapitre d'*Angélique* où l'on voit Gérard se lancer à la poursuite d'un « livre unique » (l'*Histoire de l'Abbé Bucquoy*) de la Mazarine à l'Arsenal, du chapitre du *Flâneur des deux rives* où Apollinaire nous parle pêle-mêle des bibliothèques de Paris ou de province et de celles d'Oxford, d'Iéna, de Neuchâtel, de Saint-Pétersbourg. On les dirait écrits de la même encre. On y perçoit la même nuance d'ironie, de curiosité, de fantaisie et de suffisance.

De toute façon la *bibliophilie* n'est, dans les deux cas, rien d'autre qu'une disposition de l'âme. Elle vaut comme ferment de la création poétique. Toussaint-Lucas a dit fort justement d'Apollinaire : « Il vivait au milieu de la légende, de l'anecdote et de l'historiette ». Nerval aussi. Or il est prouvé que ce *milieu* a été tout aussi favorable à l'éclosion des *Chimères* qu'à celle d'*Alcools*. Il n'y aurait pas de *Chanson*

du Mal Aimé sans ce tissu d'allusions livresques, de réminiscences pseudo-savantes où l'on rencontre la malheureuse Sacontale, chantée jadis par le poète Kalidâsa, à côté des Hébreux traversant la Mer Rouge, des Cosaques Zaporogues ou du vieux roi Luitpold de Bavière. Il n'y aurait pas non plus d'*El Desdichado* sans Lusignan ou Biron. Cette tendance à se nourrir des vieilles histoires de l'humanité, à y inscrire ses propres préoccupations, est, on le sait, permanente chez Nerval : elle a, dans son œuvre, quelque chose de grave et de profondément authentique. Il n'en va pas de même pour Apollinaire, trop prisonnier de sa fantaisie ou de son irrévérence. Cependant il faut bien reconnaître que les premières pages de l'*Enchanteur pourrissant* ou un poème comme l'*Ermite* trahissent un besoin de s'exprimer à travers les mythes païens ou chrétiens ; que ce vers de *Zone* sur les fétiches nègres d'Océanie ou de Guinée

Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance

fait expressément songer au syncrétisme nervalien ; et que ce cri de *Couleur du Temps*

...les Dieux
Les Dieux qui vont mourir
Si l'humanité meurt

renvoie avec précision aux paroles de détresse de Jésus dans *Le Christ aux Oliviers :*

Hélas ! et, si je meurs, c'est que tout va mourir !

Donc, parenté d'esprit. Mais qui en définitive nous intéresse surtout en ceci qu'elle se traduit par un certain cérémonial du langage. L'érudition qui conduit le poète à explorer les mythologies et à s'informer des faits singuliers de l'histoire pour y percevoir l'écho de sa propre aventure l'amène aussi à se griser des mots, des noms, des termes occultes que lui découvrent ses lectures. Et c'est en eux seuls qu'il décide d'enchâsser sa poésie, substituant magnifiquement la lettre à l'esprit dans une entreprise qui précisément ne peut être qu'une entreprise de poète. Sur ce terrain les affinités de Nerval et d'Apollinaire éclatent. Non seulement, ils inventent une manière de poésie demi-pure en faisant chanter dans leurs vers des vocables « sacrés » et denses comme : Aquitaine, Pausilippe, Achéron, Cocyte, ou : Chanaan, Sébaste, Danaïdes, Désirade, mais encore ils poussent leur curiosité instinctive du langage jusqu'à s'éprendre des mots pour leur charge de mystère, à les manipuler pour leur ambiguïté et à les livrer à la perplexité du lecteur comme des propos d'oracle. Ce n'est pas par hasard que l'on a signalé chez l'un et chez l'autre un goût du calembour créateur. De même que Gérard, dans son sonnet *A Madame Aguado,* emploie le nom de *Bénarès* dans le sens de « fils de Mars » (*Ben Arès*) ou dans son sonnet *Erythréa* passe habilement du mot *colonne de saphir* au mot *ramier* à la faveur du rapprochement

phonétique *colonne-colombe* inspiré par des lectures ésotériques, de même Apollinaire dans ce vers du poème *La Porte*

Anges frais débarqués à Marseille hier matin

joue curieusement du mot *ange* qui désigne aussi un « poisson de mer du genre squatine ».

Il y a évidemment dans ce dernier exemple un souci de mystification qui n'est pas chez Nerval, mais on sent bien que l'on a à faire à une même façon de lancer le cornet à dès d'où sortira le poème.

Il faudrait, pour boucler ce genre d'analyse, signaler que l'extrême curiosité d'esprit de Nerval et d'Apollinaire ne s'est pas limité à des pages de dictionnaire, de livres hermétiques ou de traités savants. Elle est aussi tournée vers l'extérieur, vers les choses et les êtres. Elle change d'objet sans changer de nature, et se fait toujours reconnaître quelles que soient les directions qu'elle prend. Ainsi les deux poètes ont été l'un et l'autre de passionnés explorateurs de Paris, de ses quartiers secrets, de sa vie nocturne, et il est trop évident que c'est la même inspiration qui pousse Gérard à écrire ses *Nuits d'Octobre* où il nous parle des Halles, des cafés de Baratte ou de Paul Niquet, et Guillaume son *Flâneur des deux rives* où il nous entraîne vers les quais de la Seine ou le Bouillon Michel-Pons. Ils ont la même façon de tendre l'oreille : quand Apollinaire écoute les vieux Noëls de la rue de Bucci et en sténographie les paroles

Comment, Guilot, ne viens-tu pas ? - Eh oui, j'y vais tout le doux pas... Les filles de Cernay - Ne furent endormies - Avecque beurre et lait - Aux champs el's se sont mies...

il ressemble à s'y méprendre à Nerval en train de noter *Les Chansons et Légendes du Valois.*

Quand Jean Renaud de la guerre revint... La belle était assise - Près du ruisseau coulant...

Ils jouent enfin les badauds avec la même bonne grâce : à soixante ans d'intervalle les deux vagabonds de Paris regardaient du même œil, l'un les bateleurs du Boulevard du Temple ou les mimes des Funambules, l'autre les clowns, les arlequins et les saltimbanques du Cirque Médrano.

●

Naturellement ce fonds commun de pittoresque n'établirait, au mieux, qu'un cousinage. Si nous voulons prouver une filiation, c'est aux textes qu'il faut revenir.

Qu'Apollinaire se soit intéressé à Nerval n'est guère douteux. D'abord parce que dans les pages des *Anecdotiques* il en parle comme d'un auteur qu'il a vraiment lu. Ensuite parce que son époque l'inclinait à cette lecture. C'est

immédiatement après 1900 qu'une première équipe de nervaliens se met au travail et que paraissent des thèses comme celle de Julia Cartier (1904), des biographies comme celle de Gauthier Ferrières (1906), des documents comme la *Correspondance inédite* rassemblée par Jules Marsan (1909). Apollinaire qui était à ce moment-là à l'âge de la vie où l'on consomme beaucoup de livres n'a pas pu ignorer ces travaux. Et encore moins a-t-il pu rester étranger à des manifestations comme celle qu'organisait en 1912 Paul-Napoléon Roinard pour ériger un monument à Gérard - manifestation à l'occasion de laquelle il écrivit justement son article.

Reste à savoir ce qu'ont été ces échanges. L'exemple le plus curieux qui s'offre à notre examen est celui du poème en prose *Onirocritique* publié en Février 1908 par Apollinaire dans la *Phalange* et repris en 1925 dans *Il y a*. Jeanine Moulin en a signalé l'intérêt. Il est d'abord évident que ce texte a été écrit à une époque privilégiée qui correspond précisément à la vogue des études nervaliennes. Il est certain d'autre part que le titre même du morceau annonce un certain ordre de recherche dont Nerval a pu être l'initiateur. Mais surtout il y a, dans tel fragment, des images, des tournures, un vocabulaire qui imposent une confrontation. Apollinaire écrit : « Les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler. Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Deux animaux dissemblables s'accouplaient et les rosiers provignaient des treilles qu'alourdissaient des grappes de lune. De la gorge du singe il sortit des flammes qui fleurdelisèrent le monde. Dans les myrtaies une hermine blanchissait. Nous lui demandâmes la raison du faux hiver. J'avalai des troupeaux basanés. Orkenise parut à l'horizon... ». Il est probable, comme le croit Jeanine Moulin, que les « charbons du ciel » renvoient au « soleil noir » de Gérard. Il est sûr que les mots « rosiers », « treilles », « grappes » font partie de la langue nervalienne : ce qui veut dire, entendons-nous bien, qu'ils sont chargés de la même *aura* poétique et du même sens que dans les lignes correspondantes des *Chimères* ou de *Sylvie*. Quand à la « conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme », elle reflète bien une des préoccupations familières de l'auteur d'*Aurélia*. Il est donc peu contestable que le texte ait un accent nervalien et nous devons admettre qu'Apollinaire, en 1908, soit à une époque où il apprenait son métier littéraire, a reçu l'influence de Gérard.

Cette influence s'est-elle maintenue dans la suite ? Il serait un peu vain et en outre assez difficile d'en déceler systématiquement les effets à travers une œuvre aux cent visages. Mais il arrive que l'on bute sur des pages étonnantes. Ainsi on se défend mal d'une impression de déjà-vu à la lecture du *Roi-Lune*, nouvelle publiée en Octobre 1916 dans le *Mercure*. Apollinaire y décrit, mi-sérieux, mi-narquois, une

aventure fantastique qui lui serait arrivée naguère au Tyrol. Il arrive, au cours d'une promenade, devant une muraille de roche et découvre une anfractuosité de la pierre qui le conduit à un souterrain, puis à une caverne. Il trouve bientôt une porte, la pousse : « ...Ma main ayant rencontré un loquet, je le tournai et n'éprouvant aucune résistance, je pénétrai dans une vaste salle dont les parois étaient revêtues de marbres de couleur, de coquillages et où régnait une demi-lumière, tandis que de l'eau ruisselait dans des vasques où nageaient des poissons multicolores ». On se croirait transporté dans un chapitre d'*Aurélia*. Tout s'y retrouve : la nature même du fantastique, la richesse du détail, l'étrangeté des éclairages et jusqu'au mouvement « Je pénétrai dans une vaste salle... » (C.f. « J'entrai dans une vaste salle... » *Aurélia* 1,4).

Plus loin, la similitude se confirme : « ...Je me hasardai à jeter un coup d'œil dans la salle suivante qui était très spacieuse et très haute de plafond. C'était une sorte de salle à manger meublée au centre d'une table ronde, assez vaste, pour donner place à plus de cent convives. Pour l'instant, il s'en trouvait là une cinquantaine environ qui tous, jeunes gens de quinze à vingt-cinq ans bavardaient avec animation ». De même dans la salle ou pénètre Nerval « beaucoup de personnes étaient réunies », des jeunes gens, des jeunes femmes vont, viennent, bavardent. Peu importe la suite de l'histoire du Roi-Lune. L'essentiel est que le fantastique apollinarien emprunte ici les mêmes voies que le fantastique nervalien, s'annonce dans les mêmes termes, se situe dans la même atmosphère. Il y a dans les deux scènes une façon commune de déboucher sur le merveilleux, de le circonscrire dans un certain espace, de projeter un faisceau de lumière sur des objets qui fascinent le regard, de placer des personnages dans une sorte de milieu insonore où on les voit se mouvoir solennellement comme dans les rêves. Et il n'est pas possible qu'une telle orientation de l'imagination matérielle, de la perception poétique, de la sensibilité onirique, ne révèle pas en définitive une étroite parenté d'âme et d'intelligence.

Cette parenté devrait encore se manifester dans l'œuvre poétique des deux écrivains, mais ici on est bien obligé de reconnaître que des impératifs d'époque, de style et aussi de tempérament interviennent, qui brouillent les pistes. Il est téméraire de décider si Nerval, venu au monde vers 1880, aurait écrit dans la langue et dans le ton d'Apollinaire. Ce qui en revanche est sûr, c'est que Guillaume dans son article de 1911 a parfaitement su reconnaître l'importance et la qualité exacte des *Chimères* en un temps où ce n'était pas banal : « Gérard de Nerval rêvait d'une poésie obscure et harmonieuse dont il donna quelques exemples. Quoi qu'on puisse penser dans les trois ou quatre partis qui actuellement. haussant le ton, se disputent la gloire poétique en France, le mystère dans la poésie n'est peut-être pas moins légitime que la clarté ».

Et il ajoute, comme s'il pressentait que la liberté, le coulant, la fantaisie heureuse de ses propres textes risquait d'interdire de penser qu'il pût aussi parler pour lui : « ...Et, à vrai dire, ceux qui paraissent si clairs ne seraient pas toujours les moins obscurs, si l'on voulait débrouiller le véritable sens de leurs poèmes ».

●

Lisant pour la première fois la biographie d'Apollinaire par Marcel Adéma, j'eus une étrange impression. Je m'avisai dès le début que la mère de Guillaume s'appelait Angélique, et ce nom me fit penser à la nouvelle de Nerval dont il est le titre. Je ne m'arrêtais pas autrement à cette association, lorsque, pousuivant ma lecture, je crus découvrir une ressemblance entre la demoiselle Kostrowicka et l'héroïne de Gérard. Les deux destinées coïncidaient. La jeune noble polonaise, venue à Rome avec son père, y rencontrait un officier, « capitaine d'état-major de Ferdinand II », Francesco Fluigi d'Aspermont, et s'enfuyait avec lui « se jetant impétueusement dans l'aventure » dit Marcel Adéma. Elle le suivait à Monaco, à Rome, à Milan, lui donnait un enfant, mais subissait bientôt ses infidélités, si bien que leur passion se dégradait (« Leur liaison connut quelques orages, le caractère altier de la jeune femme commençait à souffrir de cette situation qu'elle savait sans issue », dit encore Adéma) et que Francesco finissait par disparaître. Or, si on lit attentivement l'histoire d'Angélique de Longueval, jeune femme d'autre noblesse, on s'aperçoit qu'elle aussi se jette dans les bras d'un « homme d'épée », La Corbinière, s'enfuit avec lui dans une folle équipée qui les mène à Gênes, Civitavecchia, Rome, Ancône, accouche d'un enfant, voit son mari se détacher d'elle, vivre « continuellement en débauche avec deux de ses camarades », et un beau jour le perd.

Ce qu'il y a de commun dans la contexture des deux drames c'est évidemment le romanesque qui s'exprime en des situations identiques. Or Nerval dans *Angélique* n'a rien inventé, puisqu'il se borne à transposer des faits qu'il trouve dans un vieux manuscrit du XVII[e] siècle, et il n'y a certainement pas lieu d'épiloguer sur ses dons de double-vue. Il était cependant homme à croire aux préfigurations et recoupements de destins. C'est même l'unique raison pour laquelle je fais état d'une impression sans doute assez ridicule : je sens bien que seule une similitude de nom (Angélique !) m'a pris au piège et que je m'y suis complaisamment enferré. Mais cela donne envie de voir si l'aventure terrestre de Gérard et celle de Guillaume se ressemblaient.

Ils avaient l'un et l'autre le goût des généalogies mythiques. Nerval, dans ses moments d'humour ou de délire,

voyait des barons d'Aquitaine dans sa famille et prétendait volontiers qu'il descendait de l'empereur Nerva ou de Napoléon. Apollinaire aussi se sentait impérial. Il affirmait qu'il avait « tout le profil de César » ou au moins un masque consulaire et il laissait le journaliste Gaston Picard le comparer à un empereur romain. En outre, évoquant ses origines slaves, il parlait dans des vers peu connus de « Rarik son aïeul » (Rarik, chef des Varègues qui envahissent la Russie au IX^e^ siècle), et songeant à son ascendance italienne, il n'était pas mécontent de laisser planer le doute sur le mystère de sa naissance : à tel point que jusqu'à une époque récente on a pu le croire fils d'évêque ou de cardinal.

Cette double attitude annonce une forme de romantisme qui s'épanouit de bien des façons dans le destin des deux poètes, mais tout particulièrement dans leur découverte de l'Allemagne. Nous touchons ici à une nouvelle donnée biographique d'une grande importance pour la confrontation de Nerval et d'Apollinaire. Le premier part vers les pays d'Outre-Rhin à l'âge de vingt et un ans, le second à l'âge de trente ans, mais tous deux gardent de cette expérience une empreinte qui marquera leur vie et leur inspiration. Certes leur germanisme ne peut pas se confondre : l'un est en pittoresque, l'autre en profondeur. Mais la *Loreley* des *Rhénanes* d'*Alcools*,

... sorcière blonde
Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde

avec

Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil

est bien proche de celle que Nerval a décrite : « Vous la connaissez, comme moi, mon ami, cette Lorely ou Lorelei - la fée du Rhin -, dont les pieds rosés s'appuient sans glisser sur les roches humides de Baccarach, près de Coblentz. Vous l'avez aperçue sans doute avec sa tête au col flexible, qui se dresse sur son corps penché... Sa longue chevelure blonde tombe à sa droite sur ses blanches épaules, comme un fleuve d'or qui s'épancherait dans les eaux verdâtres du fleuve... ». Et si la fée du Rhin, est un symbole, elle représente bien la force de cet appel chanté « à en râle-mourir » que Nerval, comme Apollinaire a entendu retentir de l'autre côté du grand fleuve « ivre, où les vignes se mirent ». Ce qui est remarquable est que cet appel les a amenés l'un et l'autre toujours plus loin vers l'est. Apollinaire commence fort jeune ses pérégrinations par la Flandre et l'Ardenne d'où il rapporte, dès l'époque de son *Qu'Vlo've ?*, des moissons de couleurs, de touches folkloriques, de mots aux intonations bizarres. Puis la Rhénanie, où il s'attarde à la suite de la vicomtesse de Milhau, lui découvre d'autres horizons, d'autres paysages, d'autres légendes, d'autres figures. Finalement, s'enfonçant toujours plus avant, il trouve en Europe Centrale, en Bavière, en Autriche et en Bohème, le vrai foyer où son inspiration

inquiète se dépaysera dans l'insolite : après les *mystères* d'Amsterdam ou de Cologne, voici ceux de Munich, de Prague. Et l'on voit Guillaume se griser de Tziganes et de Bohémiens, dont il peuple ses nouvelles à partir de *L'Hérésiarque et Cie,* s'enchanter de ces David Bakar, Ottomar Scholem, Abraham Lœweren, juifs allemands qui incarnent à ses yeux un juste mélange de pittoresque, de fantastique, d'exotisme et d'étrangeté. Poussant son enquête plus loin, il devait même publier dans l'*Européen* en 1903 un texte intitulé *Bulgares, Turcs, Macédoniens, Grecs* qui, cette fois, fait penser précisément à Nerval.

Car le germanisme de Gérard débouche aussi sur l'Orient. Après la transition que lui fournissait l'Autriche - à ses yeux « Chine de l'Europe » - c'était chez les Druses ou les Egyptiens qu'il poursuivait et achevait l'aventure commencée dans la Forêt Noire. A cet égard, il semble que son sens du *voyage sentimental* (ou mystique) n'ait pas été d'une nature absolument différente de celui d'Apollinaire et que c'était bien poussés par le même démon que les deux poètes marchaient vers le Levant.

C'est le même démon aussi qui les aiguillaient vers les femmes. André Rouveyre qui connaissait parfaitement Apollinaire a dit de lui : « [Les jeunes filles] étaient, quasi exclusivement, la catégorie féminine qui surtout l'enchantait. Là, son idéal trouvait son vrai objet ; vers elles allait son meilleur élan : Mia, Maraye, Yette, Lorie, Annie et toi Marie... ». Il faut bien reconnaître que Nerval lui aussi a longtemps était sensibilisé au type de la jeune fille : Sylvie, Adrienne... et que c'est sur des visions d'adolescence qu'il a commencé à échafauder son mythe d'Aurélia. Cette rencontre n'est point un fait de hasard. Il y a en effet chez Gérard comme chez Apollinaire une exigence amoureuse (non incompatible d'ailleurs avec des maladresses, des désordres ou des vantardises) qui ne s'affirme et ne prend conscience d'elle-même qu'en face d'un « objectif » féminin précis où l'innocence et la sensualité s'équilibrent. Le jeune fille attire et décourage à la fois. Elle fait naître un désir de possession et en même temps le condamne. Elle est pure et impure. Elle est ambiguë par définition : enfant dans le passé et femme dans l'avenir. Elle porte donc en elle les contradictions fondamentales de la condition féminine qui nourrissent les grands mythes de l'Amante-Sœur-Mère-Déesse. Elle rend l'amour *impossible,* elle le fait à la fois *fou* et *faux* (Le *Mal-aimé* parlera assez de *faux amour !*). Nerval et Apollinaire ont bien senti cela, et comme leur revendication était telle qu'ils ne pouvaient que choisir l'échec, ils ont parié pour la jeune fille.

Ils la voient du même œil. On en a la preuve si l'on compare aux pages les plus célèbres de *Sylvie* ce fragment du chapitre IX du *Poète assassiné.* Le jeune héros Croniamantal se promène à travers des fêtes villageoises et un jour il

découvre dans un paysage d'idylle rustique une charmante apparition : « Il arriva bientôt devant la métairie derrière laquelle était un petit verger que des arbres fleuris rendaient délicieux. C'était un petit bois rose et blanc de cerisiers et de pêchers. Sur la haie, des linges séchaient et il eut le plaisir de voir une ravissante paysanne de près de seize ans en train de laver des hardes dans une cuve, à l'ombre d'un figuier à peine feuillu qui, poussant dans le terrain voisin, se penchait sur le verger. N'ayant pas pris garde à son arrivée, elle continuait d'accomplir sa fonction domestique qu'il trouva noble ; car plein de souvenirs antiques, il la comparaît à Nausicaa. Etant descendu de cheval, il s'approcha de la haie, et, ravi, contempla la jolie fille... Sa peau brune attestait le sang sarrazin qui coulait dans ses veines. Croniamantal lui demanda à boire et à manger. Avec beaucoup de bonne grâce, cette belle fille le fit entrer dans la métairie et lui servit un agreste repas. Du laitage, des œufs, du pain noir eurent bientôt contenté sa soif et sa faim. Pendant ce temps, il questionnait sa jeune hôtesse, dans l'espoir de trouver une occasion pour lui dire des galanteries. Il apprit ainsi qu'elle s'appelait Mariette... ». Cette Mariette ressemble assez à Sylvie. Elle en a la vivacité, la simplicité, l'appétissante jeunesse, le charme paysan. Elle vit dans le même décor. Et elle se présente avec certains attributs sur lesquels Apollinaire comme Nerval aime à insister. Par exemple il attache du prix à la « bonne grâce » de la petite campagnarde à sa fraîcheur, à sa gaieté, à son enjouement enfantin. De la même manière il écrit à son amie Lou, à peu près à la même époque (et pourtant ce n'était pas une jeune fille !) : « De cette nuit bénie j'ai avant tout gardé devant les yeux le souvenir de l'arc tendu d'une bouche entr'ouverte de petite fille, d'une bouche fraîche et rieuse... », (Notons au passage que le mot *arc* qui obsédait déjà Nerval - la fête de l'*arc* à Senlis, l'*arc* du sourcil de Sylvie - revient volontiers sous la plume d'Apollinaire lorsqu'il dépeint ce type de femme : « recourbé, son bras délicat imite un *arc* dont, étendue, il figure la flèche » dit-il de Mariette). Pour le physique, il se plaît à appuyer sur la qualité de la peau brune de la jeune fille. Or, comment oublier que Sylvie est décrite à plusieurs reprises par Gérard comme une fille aux yeux noirs, à la « peau légèrement hâlée » ? Comment oublier surtout que c'est encore un portrait de ce goût que nous donne Apollinaire de Tristouse Ballerinette qui, elle, est la vraie héroïne du *Poète Assassiné* : « Dans la clairière parut une jeune fille svelte et brune. Son visage était sombre et s'étoilait d'yeux remueurs comme des oiseaux au plumage brillant. Les cheveux épars mais courts lui laissaient le cou nu ; ils étaient touffus et noirs comme une forêt nocturne et, à la corde à jouer qu'elle tenait, Croniamantal reconnut Tristouse Ballerinette ». Or Tristouse, c'est Marie Laurencin, la femme-enfant, la créole à la peau chaude, aux yeux pleins d'oiseaux, aux cheveux

crépus comme la mer. On voit donc combien Guillaume, sous les dehors de l'affabulation et de la fantaisie, a tracé là l'image qui lui tenait le plus à cœur, celle même de son amour. Car, dans le *Poète,* on le sait, c'est son amour perdu qu'il raconte. Tout comme Gérard racontait et pleurait le sien en cernant d'un trait net ces visages de jeunes filles qui parsèment ces nouvelles.

Et puisque nous débouchons sur l'enfance et les images du passé, il faut bien rappeler, en manière de conclusion, que les deux poètes étaient frères aussi pour l'essentiel, c'est-à-die devant le souvenir, le *temps* et ses angoisses. Quand leur remontaient à la mémoire ces fascinantes figures de filles brunes ou blondes, l'un interrogeait

Où sont nos amoureuses ?
Elles sont au tombeau...

l'autre chantait

Adieu adieu charmante ronde
O mes années ô jeunes filles

C'est exactement le même langage. Et peut-être à un degré que l'on ne soupçonne pas : car Apollinaire n'employait-il pas ce mot *amoureuse* avec une inflexion toute semblable (les « corps blancs des *amoureuses* ») et Nerval ne parlait-il pas sans cesse de ces rondes de fillettes où il croyait voir le troublant symbole du temps refermé sur lui-même ?

« Refais le voyage que j'ai fait tant de fois étant enfant, les cheveux longs et blonds, les yeux graves » jetait un jour Guillaume sur un carnet de route. Et il ajoutait : « Comme la vie est profonde ». Le mot ne peut être entendu que dans une certaine langue. Il me semble que c'est précisément celle de Nerval, qui avait su naviguer en maître sur le « beau navire » de sa mémoire et plus cruellement que personne avait été piétiné par ce « galop bleu des souvenances » qui roulait au cœur du poète du *Pont Mirabeau.*

RAYMOND JEAN.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

SERVITEURS DE LA PRÉSENCE HUMAINE

« *Je parle au présent. Je suis tout occupé de ce qui est ; ici et maintenant est ma demeure. Que je souffre l'histoire sous mes yeux ou que je scrute aux palimpsestes de ma race, elle est présente, elle advient en moi. Je dis ce qui arrive et ne cesse d'arriver à tout instant. Et je ne dis jamais qu'une chose : « Moi, l'homme, je suis ». Ce moi plus grand que moi-même, je le contiens et lui donne voix. Il est ce qu'il est : je ne suis ni sa mesure, si son juge. Serviteur de la présence humaine, j'obéis à sa vérité* ». Il faut lire de près les quelques vingt pages de préface à *Versant de l'âge* (Edition du Seuil) ; elles constituent la plus lucide des professions de foi.

Sans doute Emmanuel avait-il développé ses idées maîtresses dans son ouvrage de critique, *Poésie raison ardente,* mais sur un mode beaucoup moins direct. Il a eu depuis le temps de prendre du recul par rapport à lui-même. J'entends bien qu'il ne convaincra que ceux qui adoptent ses prémisses, les perspectives de la foi et de l'eschatologie chrétienne. Quant aux autres ils lui sauront gré de ses qualités de logicien. Sans pour autant adhérer à la doctrine du poète du moins devront-ils à la clarté de son exposition de pénétrer au cœur de la démarche qui l'inspire. N'est-ce pas la condition indispensable de toute appréciation ? Libre à chacun d'interpréter une expérience, encore faut-il d'abord s'attacher à la vivre.

Ainsi en va-t-il de ce lyrisme « exercice spirituel », de cette « poésie de l'engagement » qu'ont représentés et illustrés les meilleurs poètes de la génération de 1940, Emmanuel, Cayrol, Masson. Sans doute est-il déterminé par l'événement mais il ne lui est pas réductible. L'événement n'a joué qu'un

rôle de catalyseur. La preuve en est que les thèmes essentiels de cette poésie avaient déjà été dégagés par Pierre-Jean Jouve dans sa préface de *Sueur de sang*. La notion de « catastrophe » est essentielle, et si le terme de « poètes apocalyptiques » ne désignait très précisément une certaine école anglo-saxonne nous serions en droit de l'utiliser pour définir nos poètes d'inspiration chrétienne de la même période. Car le fait nouveau n'a pas été l'apparition de poètes chrétiens, ni même de poètes chrétiens prenant conscience de l'histoire, il y avait eu après tout Péguy et Claudel ; ni même de poètes mystiques, un Patrice de La Tour du Pin venait de se révéler ; non le fait nouveau, et encore était-il pressenti dans les démarches de Milosz, a été l'apparition de ceux que nous appellerons avec Emmanuel les « serviteurs de la présence humaine ». Il n'est plus question pour eux de « vie recluse en poésie », ou de se satisfaire de pèlerinages passionnés, d'une méditation sur l'histoire, il s'est agi de la vivre, d'en être les témoins. L'engagement ne signifie pas autre chose que la conscience d'être engagé « ici et maintenant », de se relier à une création, à une Passion, à un Jugement actuels parce qu'éternels.

Pour l'Emmanuel de *Versant de l'âge* la méditation poétique consiste à « envisager son évidence », à atteindre « ce centre où la certitude se fait vertige et le vertige certitude ». Réflexion sur l'Etre qui répond aux objections existentialistes (« qu'on dise que l'homme est mort, mais non que l'homme est absurde »), et qui se justifie également sur le plan de la rhétorique coïncidant avec celui de la théologie : « Le monde extérieur n'est qu'un lexique de l'Etre... La Parole est le monde de l'homme : l'indéfinie révélation de l'Etre ». On saisit par là en quoi on peut parler du prophétisme d'Emmanuel, et qu'il ne s'agit pas d'une attitude ou d'un privilège mais d'un don imparti à tout homme :

Le Dieu Seigneur a fait jaillir parmi les hommes
Une eau plus vive que la source d'Horeb,
Un Verbe qui ne tarit pas...

On retrouvera dans les premiers poèmes du recueil, « Les eaux de contradiction », « Nous enfants d'Hiroshima » « Armageddon » le ton épique et les thèmes coutumiers d'Emmanuel, de *Jour de colère* ou de *Babel* :

Mais le prophète au cœur de colombe, personne
N'a plus de mots pour le comprendre. Si les mots
Entre eux ne se comprennent plus, si le vocable
Est sourd à son propre sens, Dieu ne saurait
Se faire entendre des hommes que par la foudre.
. . . . . .
Comme vous j'ai la bouche ouverte à fleur de vase
Enlisé dans le sort commun. Je ne dis rien
Qui ne soit au présent et visible à tout homme
A peine soulevée sa paupière de boue.

Emmanuel a eu le courage, on lui en a fait grief, de renouer avec l'éloquence hugolienne, de se placer en porte-à-faux entre le sublime et la « grande machine », c'est qu'il ne pouvait se faire entendre autrement, l'époque n'étant pas à ce qu'il est convenu d'appeler le bon goût. Il n'en reste pas moins que dans ses morceaux d'opéra les beautés l'emportent, et de loin, sur les faiblesses formelles car il y a là autre chose et mieux qu'un « poète pur », il y a une voix, une présence comme on dit au théâtre.

Exilé de la face humaine ma patrie...
Dieu Seigneur donne-moi seulement d'être un homme
Rappelle-moi ta face et mon image en toi.

De ce poème de protestation contre la menace atomique, de ces variations sur une humanité menée à l'abattoir retenons seulement l'acte de foi. Emmanuel s'interrogeant sur lui-même, sur sa condition d'homme est un poète plus passionnant que lorsqu'il donne libre cours à ses dons épiques. Je ne pense pas le diminuer en disant cela car on pourrait, me semble-t-il, faire la même observation à propos de Blake dont on a coutume d'apprécier davantage les *Chansons d'Innocence et d'expérience* ou le *Mariage du Ciel et de l'Enfer* que les grands textes visionnaires. Il va de soi, pour pousser une comparaison d'ailleurs arbitraire, que l'Emmanuel gnomique et métaphysicien s'inscrit dans la tradition d'une certaine poésie religieuse française et intellectualise sa vision, ce qui n'est jamais le cas de Blake. *Versant de l'âge* est moins un recueil de visions ou d'effusions mystiques qu'une réflexion *à partir* des grands poèmes emmanuéliens eux-mêmes, le reflet de l'expérience ou l'effort *à* l'expérience. Ils sont exercices spirituels dans la mesure où un examen de conscience est un exercice spirituel. C'est précisément cette absence de prétention qui en fait la valeur comme elle fait celle de La Ceppède ou de Sponde. La sincérité en est infiniment plus directe que celle des *Cantos* esthétiquement plus satisfaisants.

L'idée centrale de l'œuvre d'Emmanuel est celle de responsabilité, de participation personnelle au drame cosmique. *Le poète et son Christ,* entre autres œuvres de la même veine, a ainsi défini une attitude qui est celle de tout esprit religieux participant au drame de la Croix. Lorsque sa méditation sur l'événement se développe sur un plan transcendental nous avons les grands poèmes orphiques, paniques ou christiques, les poèmes-holocaustes qui assument à la fois les péchés et l'espoir du monde. Ils se situent tout naturellement dans un climat de gloire ou d'apocalypse ; leur éloquence, voire leur grandiloquence va de soi. Il en va tout autrement lorsqu'Emmanuel descend du Sinaï pour redevenir un homme quotidien, lorsqu'il nous propose la contre-partie de ses élévations. Ce sont dès lors des poèmes comme la majorité de ceux de *Versant de l'âge* dont le mérite très précisément est d'être sans complaisance, dépouillés, consentant rarement

à la beauté, gauches parfois, tels en somme que certains admirateurs d'Emmanuel se refuseraient à les reconnaître, alors qu'ils garantissent l'authenticité de son expérience.

C'est ainsi que de la série « Dies Irae », le meilleur n'est pas celui qui transpose le cantique, mais bien ceux où l'Emmanuel de « Funeral home » et de « Veillée funèbre » consent à l'anecdote, ne recule pas devant la vulgarité, manie un humour macabre. Il ira jusqu'à donner ce « Poème inutile », « où le poète, cédant aux provocations de la bêtise, prend son journal pour la prière du matin » :

En quatre fois dix ans j'ai vu
Tout le malheur des âges
La bêtise étalant son cul
Trôner sur nos visages...

Suivent dix autres strophes de contre-rimes, également scatologiques et logiques qui nous offrent la preuve par l'absurde de l'angélisme d'Emmanuel. Tour à tour visionnaire à la Jérôme Bosch ou salutiste de carrefour, parfois aussi se guindant jusqu'à rappeler Jean-Baptiste Rousseau, cet Emmanuel « homme de la rue » n'est de toute façon jamais négligeable, et un poème comme « Interrogatoire » a toute la saveur du langage courant, d'un lyrisme sans images, cependant que « Et verbum caro » réussit à faire passer sur le même plan vulgaire la plus haute pensée du poète.

Les autres suites du recueil, « Le pain et le sel » et « Sagesse » ont moins de saveur mais nous proposent des poèmes parfaits : « A Gyula Illyes », « Je suis », « Ecrit sur la cendre », « Invisible ». On peut glaner au hasard des strophes gnomiques ou exquises :

Comment nommer l'ineffable ?
Nous n'en sommes que l'écho
Et saisir l'insaisissable ?
C'est lui qui nous prend au mot.

....

En échange de la rose
Je donne à la rose un nom
Pour répondre de ce nom
Mon âme devient la rose.

Il y a surtout la finale, tous les poèmes réunis sous le titre de *Versant de l'âge* où se déploie en imagerie et en musicalité la méditation parfois laborieuse des séries terre à terre : l'admirable ballade, « Lou tems vai e ven e vire », le bucolique « Deucalion », et « Versant de l'âge » :

L'autre versant de la mort n'a point d'ombre
Et sa douceur s'incline en majesté.

Le recueil s'achève par « Eternel retour », fragment épique sur le mode des visions hugoliennes animé d'un souffle assez puissant pour que l'on adhère à une imagerie biblique parfois conventionnelle. L'intérêt de ce morceau de bravoure est de préciser une fois de plus dans les derniers vers la pensée maîtresse d'Emmanuel :

Mais O Genèse tu commences chaque jour
....
Je songe à ce iota sur lequel veille un ange
Et me dis que notre ombre occupe un juste lieu
Qu'il importe au soleil que nous vivions tous deux
Que nous soyons tous deux tremblement et louange
Et que notre sens nul ajoute au sens de Dieu.

On voit comment les poèmes de *Versant de l'Age,* illustrant les deux faces de son lyrisme, s'insèrent logiquement dans l'architecture de son œuvre. Démarche spirituelle et usage du langage constituent pour lui une seule et unique façon d'assumer la condition humaine, la « présence » humaine, reflet de la présence divine. Incarnation et rédemption vont de pair tant sur le plan de l'histoire que sur le plan du salut personnel, tout comme dans le phénomène de l'expérience ou de la profération poétique. Ce sont là lieux communs de l'Eternité, matière à scandale pour les sceptiques, chasse réservée pour les tièdes ou les docteurs des religions établies, pur non sens pour les matérialistes. Ceci dit, et pour en revenir à la plus plate critique littéraire, ils sont, pour le meilleur comme pour le pire, non seulement les thèmes mais la trame de la poésie d'Emmanuel, il convient donc de les admettre, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse de travail.

De toute façon, en dehors même des beautés de langage ou d'imagerie qui parlent à la sensibilité, et au delà du témoignage sur l'époque, ce qui fait la valeur d'un recueil de poèmes comme *Versant de l'âge* c'est, une fois admis ses prémisses, la rigueur de sa dialectique. N'est-ce pas la vertu essentielle de toutes poésie métaphysique digne de ce nom ? Quelle que soit, une fois encore, la métaphysique ou la philosophie dont se réclame le poète. Hâtons-nous d'ajouter que c'est la seule vertu dont la critique puisse juger, et que son humble fonction est de mettre en relief. Il en est d'autres, mais elles ne relèvent pas de l'analyse. Tout ce dont nous pouvons nous risquer à juger c'est de la cohérence de la pensée d'un poète, de son authenticité, de la mise en œuvre de ses dons, en somme de l'intérêt qu'il offre pour le lecteur ; si l'on veut aussi, mais ce n'est pas essentiel, de sa nouveauté, comme aussi de ses allégeances à l'égard du passé, dans la mesure où l'on tient la poésie comme un corpus de recherches en devenir et en perpétuel progrès comme la science. C'est déjà une tâche assez absorbante pour qu'on ne se risque pas à extrapoler d'une appréciation de contemporain au jugement de l'avenir. Tout au plus pouvons-nous saluer d'ores et déjà ceux que nous aimerions voir reconnaître comme les témoins valables, les témoins à décharge de notre temps. Car la fonction des poètes est de nous racheter de nos propres bassesses : Serviteurs de la présence humaine, ils obéissent à sa vérité.

LÉON-GABRIEL GROS.

LE POÈME ET SES BROUILLONS [1]

Ce n'est pas la chance, je veux dire le hasard, qui permet aujourd'hui de consulter les divers brouillons accumulés par Paul Valéry de 1912 à 1917, dans cette longue gestation au terme de laquelle *La Jeune Parque* est apparue ; car, si le poète a soigneusement conservé le matériau du poème (il n'était pas mallarméen en cela...), c'est bien, semble-t-il, que sa méthode créative l'y obligeait. « Sur le brouillon, on a pu saisir comment l'esprit vient aux mots », dit Octave Nadal qui organise et présente l'édition de *La Jeune Parque* qu'on peut appeler définitive, puisqu'elle comprend les éléments structurals, infiniment complexes, qui étaient sous-jacents au poème parvenu à sa perfection formelle. Ce brouillon, Valéry ne pouvait le déchirer puisqu'il était le seul dépôt du souffle spirituel que le poète avait insufflé aux mots, la seule source où il avait puisé : donner l'esprit aux mots, tel est le *travail* poétique valéryen. C'est que le brouillon ne contient rien d'équivoque, c'est-à-dire qui ait un rapport quelconque avec quelque chose d'anecdotique ou qui ne soit pas le poème. Rien d'un Carnet, d'un Journal, ou autre chose semblable que la mise en œuvre aurait prétexté et que Valéry poursuivrait parallèlement. Cet amas stupéfiant de *paroles*, jetées, traquées, pas encore à leur apogée mais déchirées, parcourues, exaltées par une espèce de présence très proche, c'est uniquement le poème qui tend à se connaître en se formant, et de tous les côtés à la fois. Le poème à l'état non dimensionnel, peut-être intact ; en tout cas, non séparé de ce lieu, cosmos ou esprit, d'où provient peut-être le langage. On ne sait pas. Supposons les *Pensées*, encore moins formées, encore infligées d'une espèce de tournoiement. Supposons aussi le *Coup de Dés*, si Mallarmé l'avait abandonné en instance d'être... Entre la pensée créatrice et la chose créée, il y a *cela*. Cela qui est la figure de la chose se créant.

(1) Paul Valéry : *La Jeune Parque*. Etude critique par Octave Nadal (Le Club du Meilleur Livre).

Apport considérable, par conséquent, que ces « brouillons ». Il a fallu l'érudition scrupuleuse, le tact et la ferveur d'Octave Nadal pour que le poème ne s'y noie pas, mais en surgisse renouvelé. Ici, ils illuminent un texte, si souvent commenté qu'on ne l'apercevait plus que sous des gloses. De plus, ils lui donnent une dimension supplémentaire : celle, je crois, par laquelle *La Jeune Parque* se rapproche du *Coup de Dés*. Certes, le drame cosmique qu'elle contient avait été souligné. La présentation et l'exégèse de Nadal nous font cependant découvrir que son espace réel est un espace mouvant.

Rien cependant ne serait plus faux - et surtout selon l'optique de Nadal, qui est celle de Valéry - que de considérer le poème de *La Jeune Parque* comme une tentative et non pas comme une structure réalisée ; autrement dit, l'œuvre abolit ce qui l'a provoquée, et sa tentative d'être autre chose que soi : « Je pense que *tout,* dit Nadal, existe dans l'œuvre achevée de ce qui dut contribuer et mener à son achèvement ; tout, mais d'une autre manière qui par bonheur est la bonne ». Position critique, mais ici le terme de critique est le plus inexact, sans la moindre équivoque. Ce qui existe, c'est l'œuvre, et l'œuvre seule. L'objet de toute glose est de la faire surgir dans une inévitable nudité. Mais aussi dans la complexité de sa structure, laquelle est un aboutissement. (Bien sûr, *La Jeune Parque* est aussi une tentative d'être... Elle est l'âme qui cherche à se connaître, et alors il n'est pas douteux qu'une explication non plus poétique, mais métaphysique la laisse dans une espèce de ténèbre dont elle ne se sauve que par un arbitraire vouloir vivre, qui est un élan qu'elle accepte parce qu'il la délivre, mais qu'elle ne *connaît* pas. Mais si elle symbolise l'âme, elle est aussi une femme qui pleure... Et Valéry nous tend des pièges. Nous entrerions facilement dans le jeu des miroirs placés de telle sorte qu'on y confond le poème avec les intentions intellectuelles qu'il ramasse en cours de route. Reste que l'œuvre est. Une fois les brouillons brûlés et les intentions oubliées, elle est ce qui reste).

Il s'agit donc de *La Jeune Parque*, texte inséparable, depuis sa naissance, de son obscurité. On s'en approche, comme les explorateurs le font d'une île, qu'ils ont mesurée mais qu'il leur faudrait découvrir de l'intérieur. Cette *Ile* que fut d'ailleurs un moment le poème dans l'esprit de son auteur. Le lieu du drame est incontestablement une île : lieu entouré par le cosmos. Il n'est pas jusqu'à une certaine imprécision savante des contours,

... Apaise alors, calme ces ondes,

Appelle ces remous, ces promesses immondes,

qui n'évoque des golfes secrets, leurs ombres et leurs algues. (Et ce « contour », d'un sein toujours présent...). Mais le

poème se présente comme une espèce d'île énigmatique, dans un isolement total.

(Ils sont du reste peu nombreux, ces poèmes-îles, surgis, et inattaquables, que leur solitude rend évidents. N'étaient des dizains de Scève, on pourrait croire que Mallarmé, le premier... *La Jeune Parque* est de même nature.)

Le lecteur la voit d'abord comme une image qui se fige : il la voit. C'est une allégorie intense dont il garde une vision précise, presque trop nette et comme lavée ; comme si les larmes ne voilaient pas le regard, comme si « ce ciel inconnu » ne contenait jamais de nuées et n'était qu'une transparence, quasi onirique. Une scène à la fois étrange et calme : rituelle. Tout geste est alors multiplié par ce qui paraît être son absence, tout mouvement prolongé dans une espèce d'immobilité de figure. Et la chaleur poétique (évidente, certes) paraît paradoxalement se nourrir de la froideur rhétorique des invocations. Une femme pleure au bord de la mer, dans la nuit qui s'achève, égarée dans un cosmos ennemi. La même se lève dans le jour. Elle est nue. A côté d'elle, la figure du serpent et celle du cygne accentuent le symbole, à la fois métaphysique et sexuel. Tel est du moins l'aspect extérieur du poème qui se fige ainsi en une image passive - image dont la perfection formelle est, à cet instant du regard, la véritable ennemie.

Cette image est fausse, car *La Jeune Parque* appelle l'interrogation. Elle réclame ce qui doit être une interprétation passionnée, c'est-à-dire le recours à une aventure critique qui refait le chemin de la création. C'est celle qu'Octave Nadal a menée jusqu'à son terme qui est la découverte intérieure et par laquelle le poème est, sinon recréé (le critique refuserait de le croire...), du moins restructuré en ses véritables lignes de force, qui sont frémissantes. Il se peut que nous regardions le cas particulier du poème qu'il faut, en quelque sorte, désennoblir pour le restituer à la vie. (Se souvenir que Valéry a *ajouté* les éléments charnels...). Aussi bien, Nadal insiste-t-il sur son côté dramatique, sur l'action que comportent deux épisodes qui s'arrangent en une tragédie - dont l'héroïne, quasi racinienne, accentue son double monologue sur le mode de la Prière d'Esther, ou des récitatifs dramatiques de Glück. La Jeune Parque est une femme qui pleure. Nadal insiste sur le thème des Larmes, « motif fondamental » : et alors, je crois, il coïncide avec le désir profond, quasi inconscient du poète qui, au cours de sept « états » successifs, modifie, refait, déplace, change les titres ou le dénouement, mais toujours en partant du : *qui pleure ?...*, interrogation primordiale, comme donnée, hantise et base inébranlable d'un texte qu'il semble à lui seul susciter. La découverte intérieure est le moment où le poème se souvient de lui-même. Nadal rappelle que : « *La Jeune Parque* présente un art nouveau d'invention et de composition exercé non plus à partir des idées, des sentiments,

des images, etc... mais à partir du langage même ». Qu'elle soit ou non le premier exemple de cet art, il reste cependant ceci : de même que l'héroïne se découvre dans ses replis, de même c'est au poème - mais on le dirait en quelque sorte *guidé* par l'exégète - à se ressouvenir de ce qu'il fut : ébauches, fragments, palette verbale, brouillons, en somme, ténèbres, pour parvenir à la connaissance de soi. C'est à partir de ces replis, qui sont sa mémoire obscure, qu'il se retrouvera.

On peut admettre que toute œuvre exige deux regards différents et simultanés : celui qui, la contemplant comme chose acquise oublie néanmoins tous les chemins parcourus jusqu'à elle et se désire neuf, comme si elle était la première chose au monde surgie devant lui - et l'autre, étonné d'une présence soudain révélée, qui s'attache au contraire à la remettre au monde, à la replacer dans un certain contexte et d'abord à la retrouver tout entière, y compris ses liens et ses hasards, avec ses racines aussi bien que son ossature, avec ce qui la nourrit et ce qui la retient, dans ce qu'elle a accepté et nié des multiples tentatives dont elle est issue. Pour parvenir à sa connaissance concrète, il est nécessaire de bondir dans son élan créateur, mais aussi de refaire patiemment le même chemin structural qu'elle a parcouru. Ce sont deux façons de se fier à l'œuvre, mais à l'œuvre seule, comme le réclame Nadal qui aurait pu, lui aussi, écrire un *Contre Sainte-Beuve,* bien que son exigence ne coïncide pas avec celle de Proust. Elle demande cependant à être illustrée par des œuvres à la fois complexes et nues, à la fois libres et trop strictement organisées (tel est le cas de *La Jeune Parque*), où élan et lucidité, inspiration et science, fabrication et abandon à soi-même soient assez intimement imbriqués pour représenter des exemples de structures autonomes. Et il importe peu qu'une des deux nécessités - en, général, celle de la lucidité chez Valéry - soit prépondérante. Il suffit, pour entrer dans cette perspective critique, que l'œuvre se trouve avec elle-même en état de conflit, qui l'oblige à une certaine tension. C'est la famille de Malherbe et de Corneille, celle, aussi, de Mallarmé et de Valéry.

Après avoir rencontré Corneille, inévitablement Nadal devait rencontrer Valéry chez qui la poussée poétique se double d'une constante volonté de fabrication, quand elle ne se résout pas en celle-ci. Le problème de la coexistence de la lucidité et de l'élan est celui des rapports entre la création et l'organisation, qui s'accordent et se nient en même temps. Il faut équilibrer une coexistence. Mais l'exégète qui le veut ne peut que refaire à l'envers le chemin du poète, en partant de l'œuvre constituée, et pour en retrouver la figure nécessaire dans chacun des fragments, doutes ou « pensées », dont elle se charge peu à peu, ou qu'elle oublie, pour s'organiser. A partir de l'œuvre, qui est l'être, on aboutit

à un matériau qui n'est inorganique qu'en apparence, car il ne peut pas ne pas contenir l'esprit qui le meut ou, plutôt, la dualité qui en fera une chose réelle. Double est la force qui s'exerce à la structure : et l'élan d'un langage qui paraît désirer aboutir à la Parole est distinct, s'il ne vient pas d'ailleurs, de la volonté de celui qui le met en œuvre. Deux forces qui se conjuguent ou qui s'opposent. Le poète et le poème peuvent être ennemis. Ils le sont souvent. Le « père essayant un sourire ennemi » est bien le poète selon Mallarmé. Egalement selon Valéry. Quoi qu'il en soit, l'œuvre - et il en est ainsi de tout être vivant, est toujours ambiguë. Car si d'abord elle est telle qu'enfin sa propre éternité la change, elle est aussi le mouvement provoqué ou contrarié qui la porte vers ce qu'elle sera devenue quand elle sera. Unir ses deux états, son devenir et son être, c'est proprement parvenir à la connaître concrètement.

Telle est, semble-t-il, la signification d'une exégèse qui triomphe magnifiquement d'une contradiction acceptée, et Nadal en a bien conscience, au départ, en recourant au seul langage, et dans tous ses « états », sans l'aide d'éléments extérieurs, psychologiques ou autres, sans faire appel à quelque deus ex machina invoqué. Il importe alors de souligner que la méthode investigatrice de Nadal correspond à celles de Valéry - et de la jeune Parque elle-même. Car, s'il ne considère rien d'autre que l'œuvre, le poète et son héroïne, il le souligne ardemment, se refusent l'un et l'autre à appeler quelqu'un ou quelque chose, Dieu ou Puissance ; ou, mieux encore, ils refusent de se confier à ce qui ne serait pas eux. Disons, puisqu'ils sont sous le regard de Nadal, que la jeune Parque et son poème refusent ensemble de se tourner vers ce qui n'est pas leur propre *gloire :* ce mot tel qu'Octave Nadal l'entendit quand il l'appliqua à l'œuvre de Corneille. De Corneille à Valéry nous percevons donc aisément l'unité et l'autonomie d'une pensée critique, qui peut se dire humaniste au sens le plus orgueilleux du mot.

JEAN TORTEL.

RÉFLEXIONS A PROPOS DE LA PEINTURE CHRÉTIENNE D'OCCIDENT DU IV^me^ AU XII^me^ SIÈCLE

Je ne crois pas qu'il soit souhaitable d'entreprendre une histoire de la peinture du haut moyen âge, depuis la chute de l'empire romain, sans se donner en quelque sorte de l'élan. Car il n'y a pas de solution de continuité esthétique, pas de changement stylistique brutal entre l'art païen et l'art chrétien qui lui fait suite. A une religion nouvelle ne correspond pas nécessairement un art nouveau. Rome l'avait prouvé en imposant ses moules plastiques aux cultes orientaux les plus divers. Pas de raison, en principe, pour qu'elle ne fasse pas de même avec la religion du Christ. Nous serions spontanément enclins à croire que celle-ci a constitué un bouleversement immédiat du monde antique, aussi bien artistique que social ou politique. Ce serait une erreur. Rien n'est changé dans la société comme dans l'art romains.

Une preuve muséographique nous en était jusqu'à présent fournie au musée du Louvre, ainsi que l'explique Georges Salles, à propos de l'exposition des antiquités chrétiennes [1], dans sa préface à l'ouvrage d'Etienne Coche de la Ferté : les œuvres chrétiennes de la basse antiquité y étaient dispersées dans divers départements parce qu'elles ne constituaient pas, *dans la forme,* une *rupture.* Les exigences d'une nouvelle optique archéologique, fondée sur le sens spirituel et l'importance du phénomène chrétien dans la formation de l'homme du moyen âge, viennent d'amener la création de la section des antiquités chrétiennes. Elle a pour but de « regrouper les éléments de toute provenance où se rencontre la marque chrétienne, au moment où tente de prendre figure cet homme nouveau dans lequel une âme est descendue ».

Le christianisme, tel qu'il apparaît dans la société romaine, est une *révélation,* et non une *révolution.* Mais la clairvoyance politique des dirigeants romains se rendit vite

(1) Musée du Louvre, Avril-Mai 1958.

compte du danger qu'il faisait courir, on pourrait dire sans le vouloir, à l'Etat confondu avec le culte officiel de Rome et d'Auguste. Ce que les chrétiens pensaient aurait été au fond indifférent aux autorités, s'ils avaient consenti à sacrifier aux dieux. On ne leur demandait en somme qu'une formalité administrative. Le magistrat romain en délivrait certificat, qui était une espèce de passeport, de brevet de civisme. En refusant de faire le geste que faisaient sans vergogne tous les sectateurs des multiples religions orientales, les chrétiens passèrent dans l'opposition *politique* et donnèrent à leur religion un caractère nouveau : la *clandestinité*. Par la force des choses la clandestinité devint le ferment à longue échéance de l'art chrétien en fixant deux de ses traits :

1° Le symbolisme. C'est le langage clandestin par excellence. La représentation picturale n'a plus pour but l'imitation de la réalité, mais l'expression d'une foi. Le symbole permet de communiquer, dans des formes plastiques convenues d'avance, les valeurs spirituelles chrétiennes. La figuration n'est qu'un signe : elle signifie autre chose que ce qu'elle montre. Elle devient donc *secondaire* dans le phénomène de création artistique. Sur tous les plans le symbolisme fut à l'origine de la destruction de l'appareil rationnel romain, sapé à sa base par l'équivoque du *double sens*.

2° Le caractère populaire. Nous ne possédons pas de peintures chrétiennes, ni même d'objets de culte, antérieurs au IIIe siècle, mais tout porte à admettre que l'art chrétien à ses débuts a été essentiellement plébéien, émanant tout au plus d'artisans. La grande peinture officielle et académique s'étalait sur les murs des maisons des riches et des conformistes. Ce qui éveille notre intérêt dans les fresques chrétiennes des catacombes, ce ne sont pas celles qui sont peintes comme les villas patriciennes de Pompéï, mais les *graffitti* ou les œuvres qui utilisent la facture et le brio populaires dont l'origine remonte aux peintures pré-romaines des tombes de Pæstum et dont on trouve des exemples dans les tavernes ou les boulangeries pompéïennes. Cette peinture populaire eut pour principal effet de délivrer à l'avenir l'art chrétien de toute la *rhétorique* qui condamnait sans recours la peinture officielle romaine.

Néanmoins on assiste, à l'époque paléochrétienne, à un phénomène curieux, voire paradoxal. Dans la mesure où les chrétiens sortent de la clandestinité, où leur religion est reconnue par l'Etat, leur peinture a tendance à s'exprimer *traditionnellement,* dans les formes de l'art classique romain, académique et patricien. Ils ne tardent pas alors à s'apercevoir que celui-ci ne leur offre plus que des formules périmées, sans force, industrielles ou peu s'en faut. Mais s'ils viennent à se tourner vers leur propre tradition, ils constatent que la clandestinité ne leur a donné que des germes d'une expression plastique originale, insuffisants en tous cas pour constituer

immédiatement un style. En d'autres termes si l'édit de Milan permettait à l'art chrétien de s'exprimer librement, l'art chrétien restait encore à faire. Voilà le problème du IVe siècle.

Ce problème ne pouvait pas se résoudre à Rome même, partagée précisément entre une tradition tyrannique mais exsangue, et des valeurs nouvelles manquant d'autorité. L'art chrétien a donc dû confier le destin de son originalité à un impérialisme, celui de Byzance, et à des provincialismes lointains, orientaux (Egypte, Syrie, Arménie, etc..) plus tard occidentaux (celtisme irlandais et anglo-saxon). Cette situation traduit sur le plan esthétique, deux besoins primordiaux d'une religion victorieuse certes, mais à peine sortie de l'illégalité : le besoin de force (Byzance) et le besoin d'expansion (provincialismes).

L'empire byzantin calque rigoureusement l'Etat sur la hiérarchie, l'organisation, la liturgie mêmes de l'Eglise. Il est certain qu'il répond à un désir de puissance politique des chrétiens achoppés justement sur la politique à l'époque de la persécution. Le jeune régime totalitaire et ecclésiastique de Constantinople va constituer dès le IVe siècle un art de propagande, destiné à frapper l'imagination des masses (2). M. André Grabar l'a étudié dans un ouvrage, *La peinture byzantine,* que l'on devra avoir constamment à l'esprit et sous la main, en lisant *La peinture du haut moyen âge,* à peine de fausser complètement le panorama artistique de cette période. Il serait sans doute moins déformant d'isoler par exemple la peinture renaissante italienne de la peinture renaissante flamande, que de regarder les fresques des églises primitives occidentales sans se référer aux mosaïques byzantines.

Mais à côté de la force chrétienne, matérialisée dans l'impérialisme byzantin, « l'intention universaliste du christianisme » (l'expression est de Daniel Rops) est un fait d'une grande importance sur le plan artistique.

Les chrétiens des premiers siècles pensaient très intensément qu'ils avaient reçu de leur Christ non seulement une croyance mais aussi une mission : celle d'évangéliser les peuples de la terre. Tous les fidèles trouvaient cet ordre suprême du Maître dans la tradition immédiate de l'Eglise, si intransigeante sur Ses paroles et Ses volontés que Saint Paul déclarait anathème quiconque, fut-il ange du Ciel, oserait y changer. L'antiquité chrétienne et le haut moyen âge constituent donc une époque de *missionnaires*. Les entreprises monastiques de conversion se développent d'abord dans l'Orient méditerranéen, puis en Occident par l'axe Egypte - Iles de Lérins - Angleterre, et enfin d'Irlande vers l'Europe Continentale. La religion du Christ est une *religion de mouvement*. Simultanément les pèlerinages locaux ou internationaux, les

(2) Cf. notre article « Byzance et la peinture » dans le numéro 325 des *Cahiers du Sud*, à propos de l'ouvrage d'A. Grabar.

voyages vers les lieux saints (qui seront suivis des Croisades), le trafic des reliques poussent à la recherche et à la multiplication des contacts chrétiens avec les peuples les plus divers, et avec leurs esthétiques particulières. Le monde chrétien, jusqu'au XII[e] siècle, est essentiellement un monde de voyages, de remuements et d'échanges. Il n'est donc pas de période qu'il ne soit plus nécessaire d'envisager sous une *optique artistique internationale*.

C'est dire qu'il est assez conventionnel, voire arbitraire, d'étudier isolément la peinture du haut moyen âge en Occident, comme le font André Grabar et Carl Nordenfalk. Pourtant la commodité l'impose, au détriment sans nul doute de l'exactitude. On souhaiterait voir cependant, à côté des miniatures mérovingiennes ou anglo-saxonnes, des œuvres coptes, syriennes, éthiopiennes ou arabes. Pour les comparer avec les fresques de Rome, de Milan, de Müstair, de Naturo, de Trèves ou d'Oviedo, où trouvera-t-on les portraits du Fayoum, les peintures des synagogues juives de Transjordanie et de Mésopotamie, et même les étoffes sassanides qui eurent tant d'influence sur l'ornementation des livres ?

Louis Bréhier a démontré que ce sont les arts mineurs qui ont fait pénétrer en Occident les influences orientales. Etienne Coche de la Ferté s'appuie sur leurs exemples typiques pour écrire une synthèse lumineuse des arts plastiques à l'époque paléochrétienne (III[e] - VI[e] siècles). Il relève la symétrie qui existe entre l'orientalisation de l'art occidental, à partir du III[e] siècle, et celle de l'esprit gréco-latin par la religion nouvelle. « La victoire de l'Orient dans le style, écrit-il, comme celle du christianisme dans la croyance, se sont si exactement superposées qu'il n'est plus possible d'en dissocier les effets convergents, comme il ne serait pas raisonnable de méconnaître tout lien de causalité entre les deux séries de phénomènes ».

L'art en Occident donne l'impression, durant le haut moyen âge, de s'acheminer vers un style inconnu « que l'idéalisme classique n'aurait pas pu enfanter tout seul ». C'est l'intensité du trafic des objets religieux qui est sans doute à l'origine de l'élaboration de ce style. Les modèles artistiques sont le plus souvent orientaux, ivoires, gemmes, bijoux, manuscrits, céramiques, verreries, étoffes. Mais il faut bien insister : l'influence de ces objets qui voyagent n'est plus le fait des caprices du goût ou des curiosités du snobisme. Elle répond aux demandes d'un appétit spirituel dirigé, la foi, et au besoin de salvation qui préoccupe les hommes. L'orientalisation de l'art occidental se fait grâce à la mobilité des hommes (moines missionnaires ou artistes chassés par les réactions iconoclastiques byzantines) comme des objets (reliques, matériel liturgique, livres, parures, etc...).

Tout cela ne s'accomplit pas sans résistance dans certains secteurs. E. Coche de la Ferté souligne judicieusement le

décalage de style entre certains artisanats mineurs (comme le travail de l'ivoire) et les arts majeurs (sculpture ou peinture). Les premiers, contre toute logique immédiate, sont souvent plus conservateurs que les seconds. La raison en est peut-être qu'ils s'adressent à une clientèle de riches amateurs, de collectionneurs, de gens de l'ancien régime, à l'esprit rétrograde, au goût « antique ». Mais ne peut-on pas avancer aussi le prestige dont continuait de jouir, *malgré tout,* l'idéal romain ?

La volonté de succéder à Rome est le grand rêve impérialiste de tout le haut moyen âge. Il n'a jamais cessé de hanter la politique byzantine. Il mène plus tard l'action et le génie organisateur de Charlemagne. Seuls les axes politiques changent : à l'axe est-ouest de Byzance Charlemagne substitue l'axe continental nord-sud de son état romain-germanique.

Mais il ne faut pas se tromper sur le sens réel de ce « césarisme » comme ont été trompés les empereurs byzantins eux-mêmes. Lorsque Justinien au VI^e^ siècle engagea la reconquête pour imposer une restauration romaine, il était la victime d'un mirage. Car c'étaient Théodoric et ses Goths qui représentaient l'idéal romain, dont ils avaient pris les mœurs et les usages. Justinien, quelles que fussent ses illusions politiques, était un grec. Il pensait et il priait en grec. Peut-être sans s'en rendre compte, il était le jouet de la vieille rivalité entre la Grèce et Rome. Il faisait en réalité la reconquête de l'Occident par l'hellénisme, c'est-à-dire par l'Orient. Si la clientèle « conservatrice » de Rome était à contre-courant artistique des œuvres de masses de la propagande byzantine, c'est qu'elle ne tombait pas dans le même panneau politique.

La lutte Orient-Occident s'est poursuivie durant le haut moyen âge. Du VII^e^ au IX^e^ siècles l'Occident est pris dans un « étau » oriental au sud par les influences islamiques et au nord par celles, orientales au deuxième degré, de l'Irlande. La renaissance de la miniature « antique » sous Charlemagne et les Ottoniens est au fond une tentative d'arrêt, de dégagement de l'étau. L'art roman qui a assimilé victorieusement peut-on dire, à son profit en tous cas, les orientalismes pour constituer un grand art chrétien occidental, coïncide avec une entreprise générale de reconquête de l'Occident contre les sarrazins d'Afrique et les infidèles des lieux saints. Au XIV^e^ siècle même, Cennino Cennini, en bon « occidental » qu'il était, loue en ces termes la peinture « moderne » : « Giotto changea l'art de la peinture ; de la forme *grecque* il la conduisit à la forme *latine* moderne ».

Ainsi il y a dans l'art et les influences byzantins deux caractères quelque peu contradictoires. D'une part un esprit nouveau des formes, nettement oriental, en rupture avec l'esthétique illusionniste romaine, et d'autre part un conformisme traditionnel, valorisé par le prestige romain et ses

souvenirs historiques. Cette équivoque ne trompe pas les historiens de l'art, qui savent dégager et retenir les traits originaux des mosaïques ou de la sculpture byzantines. Mais elle explique par exemple, le courant « oriental » des miniaturistes de l'entourage immédiat de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, Trèves et Mayence : Byzance et sa prétendue tradition romaine justifiaient ces peintures aux yeux d'un empereur qui visait surtout la succession politique et spirituelle de Rome.

André Grabar, qui est un très remarquable byzantiniste, s'est-il lui aussi, laissé abuser par le vieux mirage ? Il donne l'impression, au long de ses deux récents ouvrages parus chez Skira, de rechercher dans la peinture occidentale, comme dans la peinture byzantine, une *continuité,* depuis l'art antique traditionnel jusqu'aux œuvres de la pré-Renaissance. Lorsqu'il étudie la peinture romane, il insiste sur les éléments latins et byzantins qui, en Italie, « par une évolution progressive très accusée », mènent directement selon lui à Duccio, à Cimabüe, à Cavallini et à Giotto. Mais il tend à minimiser les autres éléments, aussi bien celtiques qu'orientaux ou asiatiques. La peinture romane espagnole, qui n'entre pas dans le cadre de l'évolution progressive, paraît négligée, escamotée presque. Il est vrai qu'en Espagne et en France la peinture romane disparaît par une brusque mutation, pour laisser la place à une peinture gothique dont les mots d'ordre esthétiques ne sont plus les mêmes.

Mais ce phénomène de mutation qui caractérise certains pays d'Occident au contraire de l'Italie, nous offre l'occasion d'aller jusqu'au bout de notre pensée, à propos du génie roman.

Il y a une opposition foncière entre l'esprit roman et l'esprit renaissant. L'art roman est *spirituel* et *symboliste,* lentement élaboré durant le haut moyen âge, nourri de « sèves subtiles et compliquées » où l'Orient a une grande part. Sous direction monastique, il exprime en Occident les signes d'une foi et d'une société fondée sur une foi. Au contraire l'art de la Renaissance a des intentions immédiates et nettes. Il se constitue beaucoup plus vite, sous l'impulsion de recherches techniques qui concourent à figurer la réalité. Il désire reproduire objectivement le monde qui tombe sous les sens. Sa *science* rejoint ainsi la *tradition* illusionniste antique. Elle retrouve, volontairement ou non, le *consensus visuel* rationnel de la peinture romaine. Ainsi l'esprit roman est un bloc, que la religion définit et limite, tandis que l'esprit renaissant se débat dans les contradictions d'être ensemble recherche et renouement.

C'est dans le sens de la Renaissance future que la peinture romane italienne est intéressante à étudier et qu'A. Grabar peut penser que l'on a aujourd'hui par trop tendance à mésestimer l'aspect méditerranéen de la peinture romane, fidèle aux traditions de l'antiquité, au profit de son aspect nordique ou continental. Lorsque, aux besoins

naturalistes d'un art de plus en plus objectif, scientifique, le franciscanisme aura ajouté les effets de la sensibilité et la recherche de l'émotion, la peinture individualiste de la Renaissance sera pratiquement réalisée. C'est donc inéluctablement en Italie que devait naître le nouveau mouvement esthétique. Si l'*évolution progressive* de la peinture romane italienne, dont parle M. Grabar, est démonstrative, c'est seulement parce que la *Mise au tombeau* de San-Angelo in formis fait déjà penser au sentiment dramatique de Giotto.

Il est également démonstratif qu'ailleurs, en Espagne ou en France, la peinture romane cède le pas brusquement à la gothique, qu'il y ait un changement complet d'optique. Le fait signifie que le Grand Dieu Chrétien est mort, remplacé par un homme qui souffre, mais il prouve aussi la *longue résistance du sacré au naturalisme*. Les pouvoirs et la force du surnaturel ont été maintenus pendant des siècles à la religion chrétienne par les courants plastiques celtes et orientaux. Sans eux l'illusionnisme rationnel romain serait vite venu à bout du mystère sacré. L'art gothique s'affaire à capter le monde dans un miroir. Bientôt la Renaissance fera apparaître les dangers artistiques du « Dieu fait homme » et de son anecdotisme. L'Eglise, romaine par définition et par tradition, a dû subir l'art de Saint-Sulpice pour se rendre enfin compte de la leçon spirituelle que l'art roman lui avait laissée.

La peinture du haut moyen âge et de l'époque romane, que les séductions traîtresses de celle de la Renaissance ont fait trop longtemps oublier, est malaisément accessible, dans une vue d'ensemble, au grand public lettré qui l'a pourtant intégrée à son « Musée imaginaire ». Dans ce musée idéal que constitue la collection « Les grands siècles de la peinture » il pourra mieux l'apprécier au courant des volumes où Carl Nordenfalk étudie les miniatures et André Grabar les fresques. Il touchera alors que ses valeurs esthétiques sont parfaitement modernes et que son enseignement est plus vivace que jamais. On ne s'étonnera donc pas de ce qui rapproche les fresques tyroliennes de Naturno (IX^e siècle) de l'art de Gauguin, *la Chasse au lièvre* de la chapelle castillane de Berlanga (XII^e siècle) de celui de Matisse, et les miniatures du *Book of Durrow* (VII^e siècle) de certaines œuvres de Klee.

PIERRE GUERRE.

La peinture du haut moyen-âge, un vol. relié toile, texte de André Grabar et Carl Nordenfalk, 240 pages, 98 reproductions en couleurs. — Prix: 8.800 frs (*Coll. Les grands siècles de la peinture, Skira, éd.*).

La peinture romane, un vol. relié toile, texte de André Grabar et Carl Nordenfalk, 230 pages, 100 reproductions en couleurs. Prix : 8.800 frs (*Coll. Les grands siècles de la peinture, Skira éd.*)

L'antiquité chrétienne au musée du Louvre, par Etienne Coche de la Ferté, un vol. cartonné, 128 pages, 76 illustr. Prix : 3.600 frs (*Éd. L'Œil. Bibliothèque des Arts*).

L'ETE INDIEN, par Claude Vigée (*Gallimard*).

L'Eté Indien, c'est le nom, en Nouvelle-Angleterre, de l'Eté de la Saint-Martin. On sait que Claude Vigée est professeur dans une université de cette région des Etats-Unis. Comme naguère Yvan Goll, il est Juif alsacien, nourri de culture allemande (il a donné d'admirables traductions de Rilke). Son poème, *La Corne du Grand Pardon* (chez Seghers), en dehors de ses mérites propres, était le fruit même de ce qu'il est convenu d'appeler le syncrétisme, en son cas une expérience vécue. Situation vraiment exceptionnelle que celle de ce poète de langue française, en contact certes, avec tous les mouvements parisiens ou provinciaux mais bénéficiant de tout le recul convenable pour les juger, pour n'emprunter à leurs recherches que ce qui lui paraît essentiel.

Claude Vigée est comme le témoin et l'arbitre, le coordonnateur passionné des tendances, et aussi des contradictions sinon de la poésie occidentale, du moins de trois poésies, la française, l'allemande, l'anglo-américaine. Il les interprète dans la perspective de son judaïsme. Il est en somme et à peu près pour les mêmes raisons à la nouvelle poésie française ce qu'Ezra Pound fût il y a quelques années à la poésie américaine. C'est bien à Pound qu'il faut le comparer, et non à Eliot qu'il tient pour un poète de l'« absence » alors que sa propre théorie de la « rupture », de cette rupture « sur laquelle la littérature établie est trop souvent en retard » le pousse à affirmer sa volonté de « présence ».

Il a donné récemment dans la *Partisan review* une étude magistrale sur la poésie actuelle étudiée en fonction de son nihilisme comme de ses ambitions faustiennes. Il propose quant à lui une poésie « ouverte » qui soit « désignation immédiate du réel ». « Il faut rêver, oui, mais rêver le monde concret, rêver la création, non pas l'imaginaire ». « Toute poésie n'est au fond que signe de reconnaissance à ce qui est ». C'est dans le devenir même, au sein de l'existence, que le divin se révèle aujourd'hui à l'homme », etc... J'emprunte ces aphorismes au *Journal de l'Eté Indien,* série de textes biographiques et critiques qui sont essentiels à la compréhension de la poésie de Vigée. Il y fait le procès des attitudes et des modes contemporains de la pensée poétique. Le dernier texte *Phanuel* explicite en termes rationnels le thème de la lutte de Jacob avec l'ange qui avait déjà inspiré à Vigée un de ses plus beaux poèmes. D'ores et déjà, quitte à le contester sur bien des points, et sur sa démarche même qui passe constamment de l'expérience sentimenale ou mystico-visionnaire à la dialectique, le *Journal de l'Eté Indien* doit être tenu pour la plus importante contribution de ces dernières années, sinon à la théorie, du moins au mythe cohérent de la vie poétique.

J'ajouterais, sans pour autant en diminuer les mérites non négligeables, que la beauté des poèmes proprement dits est moins évidente que celle du commentaire. Ils situent le décor, le climat de sensibilité dans lequel s'est développée la méditation critique d'un poète « plus originel qu'original ». Leur charme est surtout élégiaque, précieux parfois, mais dans l'ordre de la sensibilité.

De toute façon, Vigée, si lucide par ailleurs quand il s'analyse, ne parvient pas à la condensation gnomique. L'expérience qu'il explicite dans son journal n'est ici qu'un thème musical. « Engendrement contradictoire de la joie dans l'agonie », c'est ainsi que Vigée a défini sa quête. La même conviction s'exprime dans ces tercets :

Le poète est venu pour rassembler l'espace ;
Nous qui étions perdus dans le pays d'Assur,
Continent du sommeil et de la solitude,

Nous sommes retrouvés, recueillis hors des sables,
Nous nous tenons debout dans la clarté commune
Où se lave le vent roux de l'été indien.

L. - G. GROS.

L'HOMME ET L'ABIME, par André Marissel (*José Millas-Martin*).

Il n'y a rien qui soutienne le monde
Sauf un peu de sève et de poussière
Ce que nous fûmes ce que nous sommes
Ce que demain nous deviendrons

Si je cite cette strophe qui, de toute façon ne tend pas à la beauté et encore moins à l'effet, c'est parce que l'originalité de Marissel réside précisément dans l'exploitation des lieux communs. S'interroger sur des lieux communs c'est un gage de sincérité, c'est aussi une façon sûre de provoquer l'intérêt ; encore faut-il le soutenir. C'est alors affaire, disons banalement, de talent, d'une certaine qualité de la voix, car l'imagerie et le vocabulaire de Marissel ne diffèrent pas sensiblement de ceux d'un certain lyrisme qu'il me faut bien appeler « d'époque ». Il y a, de toute façon, antinomie entre le thème de sa méditation sur la mort que cautionne une préface d'Emmanuel et sa façon de la conduire sans concession à l'éloquence en développant et en brisant tour à tour le rythme des images. Il en résulte un discours à la fois soutenu et discontinu qui témoigne d'un constant effort de langage concret et analytique. On ne distingue plus la part de l'abstraction et celle de l'expérience, l'arbitraire et l'instinctif. Somme toute un art baroque qui convient parfaitement à ce recueil qui, par ses grandeurs comme par ses faiblesses, offre l'exemple de ce qu'on pourrait appeler une méditation chantournée. Tantôt à l'image des racines tordues à ras de sol, tantôt à celle de la foudre. Il est pratiquement impossible de pratiquer des coupures dans cette poésie végétale et inextricable. On risque à chaque fois d'en donner une idée fausse, tantôt l'impression d'un mauvais goût, d'une préciosité qui presque toujours se justifient, qui sont comme l'humus de cette méditation, ou au contraire des images d'une beauté épanouie et un peu spectaculaire qui marquent les temps d'apaisement. Car le poète d' « Ici l'on bride, on débride ses plaies » ou de « L'écorché vif » est aussi le poète de « Traversée de la mort » et de « Haute lutte ». Les vers que je citais au début ne sont que le leit-motiv d'un poème à l'imagerie presque trop somptueuse :

Fruit de ce fruit qu'est la femme ô fruit de sang
Plus rouge que l'orange et la cerise
O beauté ô profonde mère

Que sans cesse je bois que sans cesse je tue
Quand les racines de tes jambes me saisissent
Quand tes genoux se heurtent à mes récifs
Quand tes seins durcissent dans mes mains
Non, je n'ai pas où reposer ma tête
Je n'ai point de chenil je ne suis plus seul
Lorsque mes cheveux se prennent aux branches
Et que j'expire après toi Absalon

Morceau d'opéra, objecteront certains. Oui, mais du fait qu'il s'agit d'une citation. Encore une fois ce recueil vaut surtout par la logique de sa démarche, et je n'ai pas eu le loisir de la reconstituer. Plutôt que de mettre l'accent sur l'interrogation centrale du livre : « *Si j'agonise quand je vis - Serais-je vivant dans la mort* » j'ai préféré le mettre sur le traitement. Nous en sommes arrivés à un point où il importe moins de débattre sur le fond d'une expérience même authentique que sur ce en quoi un recueil est susceptible de passionner un lecteur tenu pour insensible aux arguties des spécialistes. Il me semble que tout amateur de poésie non prévenu appréciera le recueil de Marissel.

L. - G. GROS.

LES HAUTES TERRASSES, par ARMEN LUBIN (*Gallimard*).

Rien n'est indifférent dans ces poèmes que l'on pourrait tenir pour élégiaques s'ils ne témoignaient d'un souci constant de lucidité. Lubin ne consent pas au pathétique, mais une sorte de stoïcisme tendre se dégage de toutes ses œuvres. L'ironie souvent tempère l'amertume. Ses recueils antérieurs comme *Le passager clandestin* et *Sainte Patience,* à plus forte raison *Transfert nocturne,* ce témoignage bouleversant à la fois hallucinant et objectif sur les « salles communes », sont autre chose que des documents ou des fragments d'autobiographie. Médecin lui-même et ancien malade, le poète des *Hautes terrasses* transcende sa propre expérience. Transmutation de la douleur en beauté, changement du signe de l'angoisse, tel est l'exemple de reconquête que nous propose ce lyrisme qui est par là aux antipodes de la morbidité romantique. Qu'une certaine légèreté puisse s'allier à une méditation sur le désespoir, les poèmes les plus anecdotiques de ce recueil en sont la preuve, surtout ceux qui glanent des notations tenues pour anecdotiques, ce sont, à première lecture, des tableaux purement intimistes. Ainsi, la suite « On n'est libre que par pans » qui s'ouvre par « Amour de Paris » :

L'année de mon premier, de mon grand amour,
Ce fut l'année même des horloges lumineuses.
Ce fut cette année-là que dans nos carrefours
On les inaugura avec un grand feu intérieur
(Sans quoi il n'est point de grand amour)...

Le registre d'Armen Lubin est celui de Laforgue, de Jammes, de Max Jacob. En dépit d'une certaine sophistication qui a d'ailleurs le mérite de piquer la curiosité de tout amateur de poésie, qui est peut-être une discipline consentie pour éviter la démesure et le cri, ce lyrisme épanouit ses arabesques sur un filigrane de

douleur. Sous-jacent au drame personnel du malade et de l'apatride il y a, vécu par un poète arménien, le drame millénaire de son peuple. Je ne crois pas procéder là à un facile rapprochement, car je trouve en ces élégies le sens d'une mystique concrète qui ne saurait être le fait d'un occidental. Mais quoi ! toutes les gloses sont vaines, mieux vaut se pencher sur ces poèmes gauches parfois ou trop habiles, mais presque toujours bouleversants, et ce qui atteste la plus haute qualité morale ou esthétique, vertigineux de transparence. Leur lecture rend meilleur.

L. - G. GROS.

NOIR ET BLEU, par Olive Tamari (*Editions Vacances*).

Qui marche sur la plage douce comme une chair
Et cherche dans le sel cette étoile perdue
Que la nuit et le jour ont jetée dans les ombres.

Les images marines dominent dans la poésie d'Olive Tamari et ce n'est point par hasard qu'elles s'identifient au thème élégiaque, à l'évocation de la femme aimée. Elles constituent bien autre chose que l'arrière-plan des jours heureux ou des jours d'épreuve, elles deviennent le symbole même de la vie, avec tous les lieux communs que cela entraîne, d'où les faiblesses et les aveux bouleversants, avec la volonté instinctive et méthodique de transcender les données de la sensibilité jusqu'à les organiser en édifice rationnel. Nous assistons ainsi à l'élaboration d'une œuvre sentimentale de par son inspiration, mais obéissant à un souci de recréer, et on ne distingue plus dès lors le thème du regret de celui de l'espoir. Ce n'est pas un tombeau dans la mémoire, mais la réinvention, en un sens la résurrection de la femme aimée.

Il y a là une poésie objectivante de l'amour d'autant plus originale qu'elle renoue avec la tradition provençalo-italienne du culte de la femme et qu'elle la développe en fonction de l'expérience d'un peintre ayant pratiqué les possibilités les plus diverses de son art. *Noir et bleu* offre un exceptionnel intérêt documentaire, celui d'illustrer l'identité foncière de deux modes d'expression aussi différents par ailleurs que la plastique et l'écriture. Il arrive bien que des peintres écrivent des poèmes valables ou que des poètes parviennent à s'exprimer en tant que peintres, mais c'est généralement dans la mesure où il s'agit de visions. Ici au contraire, il s'agit d'un drame sentimental. L'inconvénient majeur en ce cas précis est que pour interpréter exhaustivement *Noir et bleu* il faut parfaitement connaître l'évolution du peintre, ses manières successives, voire même sa vie privée. Alors seulement est-on à même de mesurer ce que peut être la fidélité d'un artiste envers toutes ses allégeances. Dans le cas contraire, le lecteur le moins initié reconnaîtra en ces poèmes un visage fraternel, celui de l'homme qui, pour reprendre la formule de Char, se « compose une santé du malheur » :

Pleurer ou rire du sable sur un nom
Il faut aller très haut pour découvrir un homme
Que dessine un profil qui n'est pas le sien

L. - G. GROS.

MORE POEMS, par Shri Aurobindo (*Editions de l'Ashram, Pondichéry*, 1957).

Ici sont réunis une cinquantaine de poèmes trouvés dans les papiers de l'auteur et qui remontent à divers âges de sa vie : œuvres de jeunesse, d'inspiration très souvent hellénique et, pour la forme (tout a été écrit directement en anglais), apparentées à Keats et à Shelley ; essais de schémas rythmiques destinés à renouveler les combinaisons possibles en métrique régulière ; poèmes plus abstraits où l'on retrouvera le métaphysicien. Dans trois d'entre eux aussi on saisira l'observateur attentif aux grands événements de notre temps et dont la pensée et le cœur se dressent contre les tyrans. Ceux qui l'auront imaginé indifférent au fond de son Ashram ne seront pas peu surpris de lire un vers aussi « contemporain » que celui-ci, daté de 1938 :

« I see the bombs bursting on Barcelona and on Canton streets » (« Je vois les bombes éclater sur Barcelone et les rues de Canton »). C'est que le vrai mystique n'est pas un misanthrope. C'est un homme plus complètement humain que les autres, et s'il a choisi ses armes et son terrain d'action, il n'en est pas moins au combat,

GABRIEL GERMAIN.

L'OR DU TEMPS, par Marcel Petit (*Editions Janus*).

Le temps peut en effet avoir le poids de l'or. Il l'a souvent pour le lecteur de ce recueil, pris malgré lui dans le réseau des « gels et des glaces rompues » du poème, l'oreille frappée du « métal solaire » des mots.

Marcel Petit n'a pas toujours le même visage : tantôt visage de rigueur (« le plain-chant des neiges ! »), tantôt visage d'émotion et de tendresse, penché sur les eaux de la rivière Gartempe et les plaines de la Marche. Il arrive que les deux se mêlent et que le poète simple, juste, économe de *Savoir nommer* atteigne à une réussite presque parfaite là où il y songe peut-être le moins, dans *Histoire* par exemple :

Les histoires de pain frais
Couraient sur la lande molle
Et Babet la savoureuse
En faisait les frais...

Ces histoires de pain frais et d'autres, de pommes rouges, de cèpes, de châtaignes rousses, sont, comme Babet, singulièrement savoureuses.

RAYMOND JEAN.

N'EN FAISONS PAS UN DRAME, par Lily Bazalgette (*Cahiers de Rochefort*).

Dirigée par Jean Rousselot, la collection « Fronton », des « Cahiers de Rochefort », se propose de découvrir des œuvres poétiques nouvelles. Le recueil de Lily Bazalgette répond parfaitement à ce programme, non sans doute par son inspiration de base et sa manière qui procèdent manifestement de Michaux, mais par un humour noir très personnel que l'on ne s'attendait pas à voir mis en œuvre avec tout le cynisme et la désinvolture souhaitables, par une jeune femme.

Histoires de dames et surtout *La femme-tank* sont d'indéniables réussites. « Les heures qui te sont données » sont à la fois un poème et le manifeste, après tant d'autres, d'une poésie de la cruauté, acte de foi dans les vertus libératrices de l'imagination. Je ne sais jusqu'à quel point l'auteur adhère à ce jeu passablement inhumain, mais le mécanisme en est au point et le style incisif conforme aux lois du genre. De toute façon il y a là beaucoup de talent. Un talent qui d'ailleurs s'exercerait plus librement dans la nouvelle ou la chronique. A moins qu'une poésie sans auréole soit convenable ? Je suis vraisemblablement trop nourri de préjugés pour répondre par l'affirmative.

L. - G. G.

JUAN RAMON JIMENEZ, LE VIEUX ROSSIGNOL ANDALOU EST MORT

Ainsi débute, au lendemain du jour où il rejoignit, par delà la mer des ténèbres, ce ciel paradisiaque de Moguer, où il savait que depuis un demi-siècle l'attendait Platers, son âne fraternel, la belle ménie funèbre que lui voue dans les « Papeles de Son Armadans », le grand Camilo José Cela. Qu'ajouter au déchirant adieu de l'admirable revue majorquine ? Le deuil du monde hispanique est d'autant plus amer que le douloureux, le tendre Juan Ramon Jimenez s'est dépouillé de son existence terrestre loin de cette Espagne qu'il avait tant aimée, mais où il ne voulut jamais revenir depuis 1936. La mort, l'an dernier, quelques heures après l'annonce du Nobel, de Zenobia Camprubi, la parfaite compagne dont il sentait si bien qu'il était vraiment l'œuvre, l'avait détaché de toutes choses et déjà de lui-même. Gerardo Diego écrivit alors dans « Insula » que Juan Ramon n'était pas « un poète », mais « la poésie ». Celle-ci ne meurt pas. Le voici transmué pour l'éternité, nous répète Cela de poète en poésie. Les vers d'une si sereine mélancolie de Juan Ramon Jimenez nous reviennent en mémoire :

Et je m'en irai, et je serai autre, sans foyer, sans arbre
Vert, sans puits blanc,
Sans ciel limpide et azuré.
Et les oiseaux chanteront toujours.

CH. S.

LE ROMAN

RECIT, par **Boris Pasternak** (*Editions Vitte*).

La traduction de ce « récit » due à Benjamin Goriely et Michel Aucouturier nous restitue dans leur intensité toute la pesanteur et toute la lumière où devaient avant la révolution d'Octobre se débattre les problèmes personnels, les angoisses, les incompréhensions dues à un trop long héritage de sensibilités, de heurts et d'influences. Nous n'avons pas ici affaire avec des héros, et pourtant, après lecture, ces personnages brisés, incertains, tendent bien à figurer des héros vivants. Serge, le personnage principal, est typiquement un « héros de notre temps » comme l'était celui de Lermontov, comme le fut plus tard celui de Pratolini. Ce sont peut-être ces héros noirs qui permettent la venue de ces héros clairs, anges exterminateurs dont la venue brutale nous ennuie quelques fois, faute de comprendre leur généalogie (Tel était aussi le Gilles de Drieu La Rochelle). On perdrait son âme à chercher des parentés, à trouver des relations.

Le récit de Pasternak est fragmentaire ! On a parlé de Proust, de Tchekov, je pense plutôt que cette méthode est issue d'un choix délibéré de la part de Pasternak qui a trouvé ainsi son écriture - comme Faulkner, différemment, a su trouver la sienne - et ici les analogies de méthode sont visibles. Dans ces pages étouffantes autant qu'étouffées, pas une minute n'est perdue, pas une place ne reste en blanc, n'est laissée pour la respiration du lecteur. Le but de Pasternak est atteint sans doute lorsque la lecture s'interrompt d'elle-même sur une saturation de l'âme et des yeux, c'est-à-dire quand les yeux quittent les lignes imprimées pour s'abandonner, se livrer aux visions, aux sensations qu'il est grand temps de voir au ciel du livre avant d'aller plus avant.

Le fil de ce récit est triple ; et s'entrelace à souhait pour donner une unité à l'œuvre. Premier temps : Serge retrouve la famille de sa sœur Natacha, deuxième temps : en arrière, mais venant constamment buter sur le premier : les raisons, les circonstances du retour de Serge, une intrigue étrangement ratée avec la gouvernante danoise des seigneurs qui employaient Serge comme précepteur de leur fils ; enfin, troisième temps qui boucle magistralement les deux premiers pour les rendre presque irréels : le récit qu'imagine Serge sur le prétexte de faire de l'argent : l'histoire inventée de cet homme « I grec Trois » qui veut se vendre, qui réunit des amateurs et improvise toute une mise en scène apoplectique pour se mettre en lumière, sans éclairer pour cela les raisons de son acte.

Ces trois temps, aussi flous l'un que l'autre, vont s'imbriquer l'un dans l'autre pour structurer exactement la lumière du récit. On peut songer ici, non sans raisons, à comparer ce procédé, cette démarche à la peintue de Jacques Villon. Ce n'est pas de l'impressionnisme, absolument pas, c'est peut-être un schématisme, tant il a fallu écrire vite et bien certaines scènes pour leur conserver leur force et leur place dans le rayonnement unique du récit.

Serge va retrouver Natacha, sa sœur, le climat où ils se retrouvent est celui des années prérévolutionnaires. Cette révolution pour eux est nécessaire, les intellectuels du type Natacha sont convaincus de sa venue et qu'ils sont seuls capables de la faire aboutir dans la sensibilité. Il ne sera jamais question pour eux bien entendu, de rêver d'une révolution organisée, ni de confier

cette « mission dramatique » à d'autres qu'eux-mêmes. Ce point de vue est celui, étroit, d'une jeunesse dorée, vaguement heureuse, vaguement inquiète, passons. Serge rentre dans sa famille parce qu'il vient de rompre avec une large part de son passé. Il a rencontré chez ses nobles patrons une gouvernante danoise puritaine dont il heurte constamment la sensibilité, à la fois parce qu'il est russe et parce qu'il aime vivre. Une barrière d'incompréhensions se dresse entre eux, les énerve jusqu'au drame. Après une liaison assez feuilletonesque avec une fille (Sachka et son enfance malheureuse : Pasternak conclut l'épisode par : « et pendant ce temps-là on écrit quelque part « l'enfance d'une femme » en pensant à ses yeux et à ses talons »), Serge se déclare à Anna, cette déclaration d'un style très « *Humiliés et offensés* » déclenche chez lui le mécanisme absolument fou de la création de ce récit qui, antérieurement devait lui procurer fortune et renommée. Le surprenant lié à ce récit, Anna choisit de s'effacer ; quant à Serge, devenu à peu près indifférent, il est exactement l'auteur du récit, et s'aliène dans cette aventure où il peut mettre le plus clair de son désarroi. Désormais le personnage d' « I grec Trois » ne le laissera plus en paix. Quant au récit de Pasternak il se perd dans une étrange confusion.

On comprend que des esprits simples n'aient voulu aller au bout de ces pages fiévreuses mais énigmatiques. Pour nous qui ne sommes pas très loin de ce monde moscovite des années 1917 ce récit est exemplaire. Il y a là des pages inouïes sur la pudeur, par exemple, sur l'émotion érotique, sur la nature, non comme spectacle, mais comme reflet des sentiments humains, sur la perception d'une ville, des pages qui renvoient dos à dos et bien loin toutes les littératures soi-disant réelles. Certes, le récit de Pasternak n'a pas l'intention de résoudre un problème, mais du moins a-t-il l'acuité nécessaire pour résoudre une crise.

JEAN TODRANI.

SUR CE RIVAGE, par VERCORS (*Albin Michel*).

« Est-il possible, pensai-je, qu'il existe deux races sur cette terre, rien que deux, mais toujours et partout ? Les hommes de la raison exigeante et rebelle et leur appétit de justice, les bêtes de la volonté native de la jungle et leur appétit de puissance ? ».

Plus qu'un récit, « *Sur ce rivage* » est le portrait, fait par un homme de la raison exigeante, d'une sorte de bête de la jungle, le portrait d'un homme de la race de Créon par un homme de celle d'Antigone, d'un homme de l'efficacité par un homme de la justice.

Le Prêtre est ce singulier camarade d'enfance du narrateur à qui il dérobe un jouet, qu'il exécute, déjà, à coups de bombes à eau, et qu'il matraquerait s'il le rencontrait dans une manifestation politique. C'est un ami pourtant. Le narrateur n'en doute pas. Le Prêtre devient résistant et peut-être vit la plus belle période de sa vie mouvementée et assez héroïque en déportation. Le voici maintenant en Algérie, défendant ce qui est pour lui la bonne cause, avec les moyens qu'il croit bons, même la torture.

Il se trouve que le narrateur est la victime de ce bourreau par devoir.

« Je voyais ce visage tendu d'attente affreuse, et ne parvenais pas à le haïr. J'avais peur, j'attendais la douleur avec l'appréhension de ne pas résister avec courage et pourtant au lieu de le haïr, je pensais : un jour, nous le guérirons ».

Peut-on guérir une bête de proie, autrement dit en changer la nature ?

PIERRE MATHIAS.

LE PRINCE CONSORT, par Pierre Humbourg (*Gallimard*).

La reine : une femme dont le talent de peintre compte moins que la réputation qu'elle sait en entretenir, riche, belle, assez âgée - la femme qu'il faut à un ambitieux qui veut arriver, je me permets l'expression : une femme fusée.

Le prince consort : un homme plus jeune qu'elle, journaliste tirant le diable par la queue, mais romancier dont la première œuvre a eu un succès flatteur, qui se laisse séduire par le confort, la facilité d'une niche dorée où il croit pouvoir travailler.

Un narrateur, discret, timide, moralisant, mais pas plus qu'il ne faut - le personnage le plus séduisant, après les jeunes filles, du roman. Je ne lui reprocherai guère que de conjuguer le verbe distraire au passé simple.

Bientôt le prince s'aperçoit qu'il a perdu la liberté, même l'inspiration et que la fusée, en somme, fait long feu.

PIERRE MATHIAS.

LES SANGLIERS, par H. Juin (*Editions du Seuil*).

Ce livre est la rêverie lugubre d'un esprit malade. Et, de même que les peintres usèrent à un certain moment de « collages » pour reproduire une réalité, H. Juin recolle patiemment ses souvenirs de lecture pour équilibrer une histoire qui se voudrait féroce, qui se voudrait étrange, et qui ne réussit même pas à être humaine.

Tout dans ce livre est irritant, le style vêtu de l'apparat douteux des réminiscences, les personnages livrés dans leur fausse gloire de héros à la Ramuz, jusqu'aux raccourcis qui, le plus souvent, brisent le mouvement de l'écriture.

Il y a là cependant un problème que nous ne voudrions pas éviter : il s'agit à coup sûr d'un rappel des origines, H. Juin connaît ce monde, c'est peut-être le monde de son enfance, nous l'avions oublié. Car Juin nous avait habitués à sa critique de l'art abstrait, à sa poésie que d'aucuns considèrent comme une poésie de combat puisque le dernier poème lu faisait partie de cet étonnant ensemble consacré par P. Seghers à la Hongrie Douloureuse.

Les Sangliers : ce sont les paysans durs d'un village de montagne bouleversés, énervés par l'arrivée d'une fille de la ville, qui s'installe entre père et fils et, à la mort du père, tente par tous les moyens de retrouver l'odeur, la chaleur d'une liaison rapide, sauvage, dans laquelle elle avait peut-être retrouvé le rythme propre de sa vie ou la raison de son rôle de femelle.

Ceci admis, il ne nous reste que les divagations plus ou moins intellectuelles autour de cette « situation », à souhait obscure, à souhait malsaine. Toute cette imagerie fait un scénario assez triste, dont les ressorts sont connus à l'avance, et dont les personnages, élevés au rang de vedettes, suivent aveuglément la courbe.

Une malédiction pèserait sur l'auteur des « sangliers » ? Ne réveillons pas inutilement les vieilles douleurs.

JEAN TODRANI.

MAISONS MORTES, par Miguel Otero Silva (*La Croix du Sud. N.R.F.*).

Ce roman vénézuelien est un grand livre et aide à la compréhension politique des derniers événements qui se sont produits en Amérique du Sud. L'histoire en est fort simple. Elle se passe dans le Llano, à Ottiz, ville autrefois florissante, mais qu'ont ruiné les guerres civiles et la dictature du général Gomez. Dans les ruines vit une population misérable où règne le paludisme. C'est là que nait Carmen Rose, l'héroïne, qu'elle grandit, qu'elle s'ouvre à la vie et au premier amour. Mais la mort de son fiancé - qui fait une entrée splendide dans sa vie et dans le livre - n'arrêtera pas son destin. Les âmes fortes savent vivre. Elle abandonnera la ville natale pour rejoindre les nouvelles villes de l'Est où se bâtissent les puits de pétrole. Une autre vie plus dure l'attendra, mais elle sera fidèle au message du mort qui prend, toutes proportions gardées, figure mythique. Carmen Rose, c'est le Vénézuela qui choisit son avenir.

J. M.

SYLVESTRE, par Edward Hyams, traduit de l'anglais par Léo Lack. (*Les Quatre Jeudis*).

« Il n'y a, voyez-vous, qu'une passion universelle : la Peur... C'est la peur qui fait se battre les hommes... La peur est la cause principale de la guerre ». Qui parle ainsi ? Un homme qu'on ne saurait soupçonner d'être un lâche, le jeune général Bonaparte, au lendemain de Lodi, dans « L'homme du Destin » de G.-B. Shaw.

Paroles qui prennent une singulière résonance à notre époque, entièrement dominée par la Peur. Non un sentiment élémentaire, bien défini, s'attachant à un objet précis, mais cette angoisse indéfinissable, panique, qui flotte partout comme un poison subtil, déforme le réel, imposant à l'esprit le sentiment d'une fatalité contre laquelle il est vain de lutter parce qu'il est impossible de

la concevoir. Comme l'homme de l'an mille, nous attendons, impuissants et déjà résignés, l'instant fatal où éclatera l'étincelle que nul n'aura allumée et qui déterminera le désastre cosmique.

Quel service rendrait à l'humanité l'homme qui la délivrerait de la peur ! Celui qui, remplaçant peut-être une illusion par une autre, ferait naître en nous la certitude d'une protection absolue. La vie alors vaudrait de nouveau la peine d'être vécue et l'homme, abandonnant la recherche dérisoire de la puissance, retournerait paisiblement à d'humbles tâches humaines.

Cet homme, Edward Hyams le connaît. Il s'appelle Sylvestre, officier radar de la marine britannique. Les voies du destin étant impénétrables, il importe peu que ce jeune homme, candide et facétieux, surtout après boire, parvienne à ses fins avec l'inconscience la plus absolue au moyen d'un canular ; il importe peu que l'ignorance et la peur des responsabilités, si agissantes dans la hiérarchie militaire, fassent accepter sans discernement une affirmation que personne n'est en mesure de vérifier. Il faut et il suffit qu'un savant misanthrope, conscient de la chance inouïe que le hasard offre au monde, accepte de couvrir de son indiscutable autorité ce qu'il sait être une supercherie. Et la peur, l'immonde peur recule. Désormais à l'abri derrière sa ceinture inviolable de radars type 998, l'Occident respire : il peut offrir la paix universelle.

Quel dommage, dira le lecteur, en parvenant au terme de ce récit attrayant, dont l'ironie légère et féroce fait souvent songer à Voltaire, quel dommage que « Sylvestre » ne soit pas un « roman vécu ».

GASTON MOUREN.

KELEREN, par Robert Millet (*Nef de Paris*).

Nous avions suivi Robert Millet comme un promeneur solitaire au jardin du roman ; il vient de nous donner avec *Keleren* son dernier récit. Grand amateur de sites et de contrées, il excelle à saisir le lien essentiel de l'homme avec le monde dit inanimé et ses œuvres font large accueil aux forces élémentaires, à ce qui déborde notre initiative et notre liberté.

Dans *Keleren,* le principal personnage n'est pas Hervé, ce misanthrope retiré de la vie politique, ni Reine qui l'a suivi dans l'île d'Ouessant, ce bout du monde, et le drame n'est pas tellement leur amour inaccompli que découragent l'amertume et le scrupule dans un cœur prématurément vieilli, non, héros et drame se taisent devant la mer, seule dominatrice, seule meneuse de jeu, seule vivante.

Et *Keleren,* cet îlot ceint d'écume, n'est en somme que le tombeau d'un pauvre chevalier de notre temps qui fonce dans une quête impossible, celle d'une fuite en avant, d'un renoncement à soi-même. Peut-être regrettera-t-on que les basses des eaux toujours grondantes couvrent un peu trop dans ces pages les voix de l'homme mais n'y avait-il pas quelque mérite à tenir la gageure d'un tel affrontement ?

J. B.

LES JEUX ET LES HOMMES, par ROGER CAILLOIS (*N. R. F.*).
LA LITTERATURE ET LE MAL, par GEORGES BATAILLE (*N. R. F.*).

Philosophes et ethnologues ont remarqué depuis longtemps l'interdépendance des jeux et de la culture. Mais si, pour certains, les jeux sont considérés comme des activités dégradées d'adultes, qui, ayant perdu leur sérieux, tombent au niveau des distractions enfantines, pour d'autres, l'esprit du jeu est au contraire à la source des conventions fécondes qui permettent le développement des cultures en stimulant l'ingéniosité, le raffinement et l'invention.

Ces deux thèses se contredisant, Caillois a tenté de résoudre leur antinomie. Pour lui, la capacité de jouer est un des traits essentiels du caractère de l'homme. Mais si les jeux sont des créateurs de culture, ils ne créent point tous la même culture. Aussi, après avoir recensé les divers jeux, Caillois présente en ces termes sa théorie de la civilisation.

« ... Persuadé qu'il existe nécessairement entre les jeux, les mœurs et les institutions des rapports étroits de compensation ou de connivence, il ne me paraît pas au-delà de toute conjecture raisonnable de rechercher si le destin même des cultures, leur chance de réussite, leur risque de stagnation, ne se trouvent pas également inscrits dans la préférence qu'elles accordent à l'une ou à l'autre des catégories élémentaires où j'ai cru pouvoir répartir les jeux et qui n'ont pas toutes une égale fécondité. Autrement dit, je n'entreprends pas seulement une sociologie des jeux. J'ai l'idée de jeter les fondements d'une sociologie *à partir* des jeux ».

Les principales tendances des jeux se manifestent en quatre catégories : l'esprit de compétition (agon), la poursuite de la chance (alea), le goût du simulacre (mimicry) et l'attrait du vertige (illinx). N'en concluons pas que la vie collective des peuples et leurs institutions sont des sortes de jeux gouvernés par l'agon, l'aléa... dit en substance l'auteur, et qu'il faille se contenter de découvrir qu'il existe en toute société des ambitieux, des fatalistes, des simulateurs et des fanatiques. La société dans laquelle ils vivent leur offre des chances inégales de réussite ou de satisfaction. « Il s'agit de déterminer la part que font les diverses sociétés à la compétition, au hasard, à la mimique et à la transe ».

Faut-il citer encore ? « Les sociétés primitives que je nommerai plutôt les sociétés à tohu-bohu, qu'elles soient australiennes, américaines, africaines, sont des sociétés où règnent également le masque et la possession, c'est-à-dire le simulacre et le vertige. A l'inverse, les Incas, les Assyriens, les Chinois ou les Romains présentent des sociétés ordonnées, à bureaux, à carrières, à codes et barèmes, à privilèges contrôlés et hiérarchisés où la compétition et la chance apparaissent comme les éléments premiers et d'ailleurs complémentaires du jeu social. Ce sont, par opposition aux précédentes, des sociétés à comptabilité. Tout se passe comme si, dans les premières, simulacre et vertige, ou si l'on veut, pantomime et extase assuraient l'intensité et, par suite, la cohésion de la vie collective, tandis que dans celles du second genre, le contrat social consistait en un compromis, un décompte, implicités entre l'hérédité, c'est-à-dire une sorte de hasard, et la capacité qui suppose comparaison et compétition ».

Ainsi, au début de l'humanité régna un seul type de culture fondé sur l'alliance du masque et de l'extase. Puis de l'alliance du hasard et de la compétition s'ébauchèrent les types plus évolués de civilisation.

On retrouve ici l'auteur du *Rocher de Sisyphe,* qui écrivait : « La civilisation n'est rien d'autre qu'une conquête continue de l'homme sur lui-même ». Par le jeu même des tendances fondamentales il est évident que l'esprit de compétition ne peut se conjuguer avec la recherche du vertige. Ces couples de forces ont différencié les cultures. Bien mieux, dans nos sociétés modernes, tout semble s'accorder vers un seul but : réduire la part de l'irrationnel. L'état qui veille à maintenir l'ordre a su canaliser les tendances primitives, les dégrader. La Cité ainsi a pu naître et grandir, les hommes passer de l'illusoire maîtrise magique de l'univers à la domestication technique des énergies naturelles. « S'affranchir du passé paralysant c'est le transformer en puissance d'innovation et condition de progrès ; patrimoine au lieu d'obsession ».

Néanmoins, la mimicry et l'illinx restent toujours des tentations permanentes. Ce sont des portes toujours battantes sur les mystères, les frissons, la frénésie, et notre monde les a mal condamnées. Dans la société policée l'uniforme remplace le masque. Le vertige habite toujours la fête foraine et au cirque on peut y voir encore la procession des dieux-qui-parodient.

Cette connaissance de l'homme, cette démarche ingénieuse qui peut se résumer par « Dis-moi à quoi tu joues, je te dirai qui tu es », trouve un complément, une contre partie dans *La Littérature et le Mal* de Georges Bataille. Les sujets, en apparence sont assez lointains, mais il faut se souvenir que Caillois et Bataille sont les fondateurs du Collège de Sociologie. Par des chemins divers ils cherchent à connaître le vrai visage de l'homme et tous deux sont disciples de Marcel Mauss, dont les essais ont orienté les recherches de la sociologie moderne. Si Caillois, dans les *Impostures de la Poésie* dénonçait ceux qui veulent le poète mage ou prophète, voyant ou métaphysicien, Bataille au long des chapitres qu'il consacre à Emily Brontë, Kafka, Baudelaire, Proust, Sade... s'est penché au-dessus du vertige. Si, pour Caillois la conquête de l'humain est assurée par l'effort, la discipline, pour Bataille la vie humaine « alors qu'elle est fondée sur l'interdit qui l'oppose à la vie animale, en dehors du domaine du travail, est vouée à la transgression qui décide du passage de l'animal à l'homme ».

La littérature (souvenons-nous du *Grand Jeu*) occupe une situation privilégiée. Caillois écrivait ailleurs : « Dans la cité, il est peu de choses auxquelles il faille tenir autant qu'à la liberté. Mais dans les Lettres où tout est liberté, dès l'abord, je veux dire où la cité n'intervient pas, où nulle contrainte n'est obligatoire, faire ce qui plaît est seulement paresse, manque d'audace et d'ambition. C'est s'en tenir à la nature. L'art exige davantage ».

Et la dignité, et la raison, et l'enjeu d'être un homme ! Car il s'agit d'expliquer la démarche promethéenne de ceux qui osent faire ce qui contrevient aux lois actives de la société.

Tout se passe comme si la religion, avec ses notions de Bien et de Mal, avait rompu l'unité parfaite. Le chemin du sacré appartient au Bien seul, mais son autre chemin d'accès a aussi ses élus profanes. Etres plus entiers, plus complets, car la liberté du choix, la

liberté de suivre le chemin qui transgresse les interdits devient maléfique. Assumer ce défi, prendre sur soi les responsabilités, les revendiquer, proclamer la pureté du mal, deviennent alors des actions qui permettent l'accomplissement de l'homme. « C'est la malédiction privilégiée, le chemin de la bénédiction la moins illusoire, écrit Bataille, où un être fier accepte loyalement les conséquences les plus mauvaises de son défi. Parfois même il lui faut aller au devant. La part Maudite est celle du jeu, de l'aléa, du danger. C'est celle encore de la souveraineté, mais où la souveraineté s'expie ».

Caillois place la grandeur de l'homme dans sa tentation à écouter les appels qui le sollicitent, mais il ajoute dans le *Rocher de Sisyphe* : « Il est nécessaire à la fois qu'il les écoute et qu'il n'y réponde pas ». Bataille, au contraire, exalte la misère et la grandeur de ceux qui savent se faire foudroyer. Et cette étude ne manque pas de grandeur, écrite par celui qui écrivit : « Je n'aime vivre qu'à la condition de brûler ».

JEAN MALRIEU.

LE TRAITRE, par André Gorz, préface de J.-P. Sartre (*Ed. du Seuil*).

Le livre de Gorz n'est pas de ceux qui se lisent bien. Mais cette difficulté râpeuse a la vertu d'un gant de crin : la conscience du lecteur s'y blesse et s'y éveille à la fois. Elle se cogne aux angles d'une vie dont elle ne connaît que quelques repères : un jeune homme viennois de naissance, fils d'un père juif et d'une mère chrétienne, a été chassé d'Autriche par l'Anchluss, puis d'Allemagne ; il a vécu (des années ternes) en Suisse ; puis en France ; il a connu l'existentialisme, Sartre (Morel) : de là est dérivée son entreprise, son livre. Dans cette vie on ne pénètre pas. Le livre est *anonyme*. Il est, comme l'eau : incolore, inodore, « insipide ». Gorz nous tient à distance de lui et se tient à distance de lui-même, au besoin en passant constamment du *je* au *il* pour objectiver son personnage, et il n'est qu'une *voix,* comme le dit J.-P. Sartre dans sa préface.

Cette préface, elle est forte, violente, fiévreuse. Elle présente l'auteur du livre en le brutalisant, comme sait si bien le faire Sartre des gens qu'il aime. Elle est étonnante de pénétration. Peut-être obéit-elle aux mêmes exigences que naguère le *Saint-Genêt* : développement d'une pensée personnelle à partir d'un engouement têtu pour un homme et une œuvre. Peut-être annonce-t-elle une autobiographie.

Mais *Le Traître* vaut pour lui-même. C'est un beau livre abstrait où la Psychanalyse, l'Histoire, l'analyse marxiste, la tension existentielle remplacent l'intuition, l'introspection, la confidence et autres reliques.

RAYMOND JEAN.

NERVAL ET LES BOUSINGOTS, par Francis Dumont (*La Table Ronde*).

« La jeunesse, la vie d'adulte, la mort, à toutes les étapes, Nerval est différent de ce qu'on a voulu faire croire. Un siècle et demi après sa naissance, il est temps de s'en apercevoir ».

Journaliste, auteur dramatique, poète, voyageur, dans ses œuvres Nerval fait évidemment plus figure de rêveur que de révolutionnaire, disons d'un homme plus attentif à ce qui se passe en lui qu'à ce qui se passe dans la rue. Non qu'il ne sache voir, ses voyages montrent qu'il est un observateur attentif et intéressé, mais on a l'impression que même lorsqu'il va en Orient c'est toujours en lui-même qu'il pénètre et que ce qu'il cherche ne se trouve que franchies les portes d'ivoire et de corne.

Entre 1826 et 1834, Nerval fut un écrivain de l'opposition. Adversaire de Louis-Philippe, son attitude subversive lui vaut de séjourner deux fois en prison. On en a fait un bousingot, c'est-à-dire un étudiant émeutier (du nom du chapeau porté par les manifestants). En réalité, il faisait partie du Petit Cénacle (foyer de la nouvelle génération romantique) dont la « camaraderie » voulut, comme plus tard les surréalistes, mettre au service de la révolution sociale, la révolution artistique et littéraire.

L'étude de Francis Dumont est très intéressante, mais on peut se demander pourquoi Nerval en est la vedette. Ses poèmes politiques n'ajoutent rien à sa gloire. Et surtout d'autres hommes, comme Pétrus Borel ou Evariste Galois, semblent des animateurs ou des opposants d'une autre trempe que Nerval.

PIERRE MATHIAS.

LA MAIN HEUREUSE, par Claude Roy (*Gallimard*).

Claude Roy est excellent quand il parle de certains auteurs qu'il aime : Casanova, Balzac, Napoléon, Stendhal, Victor Hugo, Zola. Moins bon avec les autres. Mais ces « descriptions critiques » ont une grande qualité : l'entrain, la sympathie communicative, l'allégresse de la plume. Cela n'empêche pas qu'elles soient assez souvent hâtives, brochées à la diable, et pas aussi « descriptives » qu'on serait en droit de le souhaiter. Mais enfin, on veut bien admettre que ce sont précisément les défauts de leurs qualités ! Comme Claude Roy le dit lui-même à propos de Claudel dont il se trouve amené à parler loin du secours d'aucun livre, dans un village retrait de tout : « Ce n'est pas une si mauvaise manière de saluer un poète que de le faire en s'armant seulement de ce que notre souvenir a imprimé de lui en nous, de n'avoir à déchiffrer, pour dire les raisons de notre admiration, que la seule mémoire qui compte, la mémoire intérieure ».

Or, Roy a une bonne mémoire, comme on a une bonne santé. Ses essais sont plus d'un « liseur » que d'un critique, mais comme il a la main heureuse, il nous entraîne à la suite des bons maîtres

ès-lettres humaines dans un tourbillon de pensées fraîches, de réflexions sages, de formules vives et de mots justes. On peut pardonner à Claude Roy ses coquetteries et quelques tics de langage au bénéfice de son humanisme. C'est un humanisme de bon aloi. Il postule une culture « qui ne soit plus la lettre morte d'un héritage refusé, mais la lettre vivante d'un partage accompli », et tel qu'il s'exprime dans l'essai préliminaire intitulé *Le courant de la plume,* il est optimiste, un peu fou, généreux. Il réconcilie en Casanova la crapule et le styliste, en Stendhal le cynique et le républicain, en Hugo le grand-père et l'ogre. Il réconcilie tout et tout le monde. Qui y résisterait ?

RAYMOND JEAN.

DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, par HUGO FRIEDRICH (*Collect. Encyclop. Rowohlt,* Hambourg, 1956).

Ce que le docte romaniste de Fribourg-en-Brisgau - auteur d'un Montaigne qui eût mérité traduction en France - appelle « structure du lyrisme » est sans doute d'abord son intra-structure, la quête d'un message humain. Les problèmes de forme n'y ont guère place ; s'il poursuit, de Lautréamont à Eluard - et aux toiles d'un Picasso - l'image obstinée de dents de scie, n'est-ce pas que la magie verbale est « signe d'une structure obligatoire », d'une analogue vision de l'univers ?

Son domaine d'examen est vaste, et collectif : le lyrisme « moderne » - depuis Baudelaire - puis « contemporain » - depuis 1900 - scruté au-delà des individus, de leurs nations et époques. Il constate d'abord que les fondateurs du lyrisme européen moderne sont Rimbaud et Mallarmé, et Baudelaire leur précurseur. D'où trois chapitres centraux ; textes fouillés par le menu et attitudes fondamentales, l'une après l'autre définies : dissonances et recherche de l'anormal, sens du grotesque ou nécessaire obscurité.

L'Europe lyrique ensuite examinée est essentiellement celle de langues romanes, et pour une moindre part anglaise ou allemande. Si l'index cite cent auteurs - et nombre d'études essentielles - les exemples contemporains consistent en quelques textes - la plupart traduits par Friedrich - d'Apollinaire, Valéry, Saint-John Perse, Eluard et Prévert ; de R. Alberti et J. Guillén, d'Ungaretti et Montale, de T.-S. Eliot aussi, de Benn, de K. Krolow. On discutera ce palmarès austère ; il en faut retenir la rigueur raisonnée, la qualité des analyses de textes ou de pensée, le goût, mais non l'abus des formules philosophiques, enfin, la comparaison fréquente avec les autres domaines de la pensée : philosophie, musique, arts plastiques. Le lyrisme y exprime partout l'état spirituel de l'ère présente. A-t-il, ici ou là, épuisé ses possibilités ? L'auteur s'abstient d'en décider.

R. W.

RELIGIONS ET DOCTRINES

LE CORAN (al-Qor'ân), traduit de l'arabe par RÉGIS BLACHÈRE (*Librairie Orientale et Américaine. G.-P. Maisonneuve, Max Besson, succ.*).

Régis Blachère, à qui l'on doit aussi entre autres travaux de premier ordre, un livre de synthèse sur le problème de Mahomet, avait publié, il y a quelques années, un ouvrage en quatre volumes sur le Coran, avec une traduction, une introduction et d'abondantes notes. Les sourates, ou chapitres, du livre saint de l'Islam y étaient classées dans un ordre inhabituel, regroupées selon un système chronologique et logique. On sait, en effet, que les versets du Coran, recueillis au fur et à mesure de la vie du Prophète, depuis la grotte de la Nuit du Destin jusqu'au mont Arafa du Pèlerinage d'adieu, sont classés dans un ordre artificiel, les plus longues sourates, au début, en gros les plus récentes, les plus courtes, à la fin, qui sont aussi les plus anciennes. Certaines sourates même renferment des parties de diverses époques.

Les orientalistes, Noldeke surtout, se sont demandés s'il était possible de retrouver l'ordre réel, chronologique, des révélations. On pouvait se baser sur les traditions et commentaires, la logique, l'analogie, le style même. Cela comportait une part de probabilité en gros, d'arbitraire quant aux détails. Le problème était passionnant, car on jalonnait ainsi les étapes de la révélation mohammédienne. Par quoi celle-ci avait-elle commencé ? Quelles avaient été ses premières préoccupations essentielles ? Certains voulurent faire de Mahomet l'annonciateur de la fin du monde proche (c'était le temps où l'on disait la même chose de Jésus et des Apôtres). D'autres voyaient en lui un précurseur du socialisme, s'efforçant d'égaliser les fortunes par la dîme aumonière et tonnant contre les riches avares. Ces deux points de vue, par trop fragmentaires, sont dépassés. Il est vraisemblable que les versets insistèrent d'abord sur la nécessité de la pénitence et de la charité, sur le retour à un Dieu créateur et justicier, sur le Jugement dernier, le Paradis et l'Enfer, l'obligation de secourir les pauvres et les orphelins ; puis sur la mission des prophètes antérieurs et les châtiments de ceux qui les méprisèrent, sur l'unicité divine absolue, les devoirs des croyants, les polémiques avec les opposants, les vicissitudes et l'organisation de la communauté.

Le premier ouvrage de Blachère classait donc les sourates dans un ordre chronologique probable. C'était une initiative hardie et séduisante mais, qui, tout en comportant de l'arbitraire, ne facilitait pas la clarté. Une quantité considérable de signes typographiques, de chiffres arabes ou romains, de caractères gras ou maigres, de parenthèses et de crochets, devenait nécessaire pour l'exactitude et les correspondances. Le lecteur ordinaire était effrayé ; le lecteur initié troublé dans ses habitudes ; l'élan lyrique coupé. Bien plus, les musulmans, très attachés à l'ordre traditionnel, n'admettaient pas ce bouleversement, et le travail de Blachère, si précieux même du point de vue strictement islamique, se trouvait pratiquement mis à l'index en Orient, où la simple traduction est déjà un peu suspecte (comme le furent longtemps en Europe les traductions de la Bible).

Dans sa nouvelle édition, Blachère, tout en restant aussi scientifique et précis (il donne les différentes interprétations possibles quand il y a lieu) a rétabli l'ordre traditionnel. Le papier bible, la reliure souple, la virtuosité typographique ont permis de réaliser un livre de 752 pages, léger, maniable, assuré d'un gros succès au moment où les problèmes posés par les livres saints semblent passionner un public étendu.

L'introduction, le glossaire, le très pratique et abondant index font un précieux instrument de travail de ce livre qui ne laissera pas les bibliophiles indifférents. Ce qui est perdu en force lyrique est regagné en exactitude. Il faut bien admettre qu'une traduction ne peut à cet égard égaler « l'efficacité » de l'original. N'oublions pas que le Coran révélé « en arabe », est récité en arabe non seulement pour des fins historiques, sociales, légales, dogmatiques, liturgiques, mais comme un véritable « sacrement », comme une « réalisation » religieuse au sens le plus strict, par la « participation » de la parole du récitant à la Parole éternelle incréée.

EMILE DERMENGHEM.

PRESENCE DE RAM et **ENTRETIENS DE HADEYAH**, par Swami Ramdas (*Albin Michel*).

Les *Carnets de Pèlerinage* de Râmdâs m'avaient laissé le souvenir d'une grande richesse : l'Inde toute entière y grouille, celle des wagons de troisième classe, des huttes paysannes, comme celle des palais et des cavernes des solitaires. Un chef-d'œuvre d'ingénuité et d'humour, car il y a une malice pleine de bonhomie et d'acuité à la fois chez les maîtres spirituels de l'Inde ; on en reconnaît les traces jusque dans les dialogues du Bouddha, malgré le tour solennel du canon *pâli*. En comparaison, *Présence de Râm* (1), je ne le cache pas, m'a causé quelque déception.

Ce volume contient à la fois un choix de lettres et un assez court traité, « La Vie Divine ». Or, ces lettres, dont on n'a retenu parfois que quelques lignes, celles qui portent un enseignement, donnent d'autant plus facilement l'impression de redites que l'on sait moins les circonstances qui diversifiaient, dans la réalité, l'application des préceptes. Quant au traité, qui part, avec raison, des besoins déchirants de l'âme humaine, on y retrouve, sans prétention aucune à la métaphysique, cette merveilleuse facilité à l'adoration et à l'amour qui caractérise Râmdâs lui-même. Il complète admirablement son portrait ; mais, à des âmes occidentales, il apparaîtra comme l'expression d'un tempérament spirituel particulier, plutôt qu'il n'ouvrira des voies à leur portée. Nos pentes ne montent pas si facilement. Ce qu'il y a de sûr, du moins, c'est que l'ouvrage tout entier respire la joie et la confiance.

Les *Entretiens de Hadeyah* (2) sont nés du voyage que Râmdâs a fait en Europe dans l'été de 1954. Hadeyah, c'est, aux environs de Genève, un chalet de bois, très clair, ouvert sur un grand pré d'où l'on aperçoit, quand la saison le veut, les cimes de nos Alpes. C'est là que Jean et Huguette Herbert accueillent, en toute géné-

rosité spirituelle, maints passants de toutes races, en quête de vérités. Râmdâs s'y arrêta pour des entretiens organisés et les réponses qu'il fit, en langue anglaise, enregistrées au magnétophone, sont ici réunies et traduites. Et tout de suite la parole directe reprend l'avantage sur la plume.

Les Maîtres de l'Inde excellent dans l'homélie familière, la parabole, la riposte. Là encore on devine que le Bouddha a été admirable. Mais, près de nous, Râmakrishna donne un exemple que l'on n'est pas près d'oublier. Beaucoup de billets familiers de Shri Aurobindo ont aussi toute la spontanéité de la voix. Que Râmdâs donne des conseils pratiques tirés de sa longue expérience, qu'il réponde à des questions parfois un peu naïves, jamais ne lui manquent le récit qui porte, la phrase qui fait image, et, sans rien esquiver, il sait tout ramener à ses préoccupations majeures. Pas de faux fuyants, pas d'étroitesse. Toujours le sourire de qui n'a même plus à parler d'espérance, puisqu'à chaque instant il se sait en Dieu.

Bien des lecteurs s'intéresseront en particulier à la conversation, rapportée en appendice, qu'a tenue Râmdâs avec des moines catholiques dont il est allé visiter le monastère. Les interlocuteurs y ont tous apporté beaucoup de générosité, et, en un certain sens, cela suffit pour qu'ils se rencontrent sur les cimes. Mais il ne faut pas s'attendre (et qui s'en étonnerait ?) à trouver là autre chose qu'une prise de contact rapide, où affleurent à peine certaines lignes de partage majeures. C'est assez pourtant pour voir comment l'optimisme de l'un va plus loin que la prudence des autres, quand il s'agit de savoir si un saint n'est pas toujours en péril de retomber. Et, là-dessous, ce n'est pas seulement la question du péché et de la chute qui se cache, mais tout aussi bien l'immense difficulté qu'ont des Occidentaux à admettre la disparition totale de la personnalité, de ses limites, de ses faiblesses, même dans une âme constamment unie à Dieu.

GABRIEL GERMAIN.

(1). Trad. de Charles Andrieu et Natacha Agapieff sous la direction Pde Jean Herbert. Préface de Ch. Andrieu.

(2) Mêmes traducteurs. Préface d'Huguette Herbert.

L'AUVERGNE, BERCEAU DE L'ART ROMAN, par **André Gybal** (*Editions G. de Bussac, Clermont-Ferrand*).

L'antériorité de telle école architecturale romane par rapport à telle autre est une question que les spécialistes abordent avec beaucoup de circonspection. Nombre d'études particulières émanent d'érudits locaux qui brouillent la connaissance d'ensemble par leur désir, sympathique du reste, de faire valoir l'ancienneté d'édifices régionaux. On souhaiterait des vues plus vastes et c'est précisément l'intérêt de l'ouvrage d'André Gybal et de sa thèse. Celle-ci est essentiellement fondée sur les relations qui ont existé, aux origines de l'art roman, entre l'Auvergne et l'Espagne mozarabe. L'Auvergne était non seulement sur la route d'un des grands pèlerinages français, celui de Notre-Dame du Puy, mais surtout sur celles de Saint-Jacques de Compostelle, dont E. Mâle a démontré l'importance et le rayonnement artistique. André Gybal insiste sur les mosaïques de pierre, de style mauresque, et sur les modillons à copeaux, d'origine arabe, de certaines églises auvergnates, et aussi sur des analogies de rythme entre la bourrée et la musique espagnole, sur la compénétration des philosophies chrétienne et islamique, pour situer en Auvergne le point de rencontre et d'échanges à double sens entre les deux pays, par la route de l'esprit, de la foi et de l'art, qui menait jusqu'aux reliques prestigieuses de Santiago.

Les églises romanes d'Auvergne imitent-elles, comme l'admet E. Mâle, le plan de Saint-Martin de Tours, ou bien la crypte de la cathédrale de Clermont a-t-elle servi de modèle commun, comme le soutient A. Gybal avec des arguments solides ? Pour lui, la question ne saurait faire de doute : la consécration de l'église auvergnate, construite par Aleaume, est antérieure de quarante-huit ans à celle de l'édifice de Tours. Le parti architectural d'Auvergne est plus ancien : le déambulatoire sur lequel s'ouvrent des chapelles rayonnantes est la marque des églises de pèlerinage, faites pour abriter et laisser circuler de nombreux pèlerins. L'école romane auvergnate doit être réhabilitée. André Gybal, sans dissimuler les mérites des constructions du Languedoc, de Bourgogne ou du Poitou, entend lui rendre justice : « les moines bâtisseurs (ceux de Saint-Benoît) n'auraient peut-être pas multiplié, à ce point, la beauté, si les maîtres auvergnats n'avaient, tout d'abord, sur le plan architectural, résolu le problème de la grandeur ». Allant plus loin encore, il prétend délivrer l'art de la Limagne de toute référence à l'antiquité méditerranéenne, au gallo-romain comme au byzantin : ses bâtisseurs n'ont accepté de leçons que de l'Espagne mozarabe. « L'Evangile a transmué en auvergnat ce qui était, à l'origine, arabe ».

Le thèse d'André Gybal tient dans une centaine de pages, pleines des vues les plus larges, où brille l'intelligence. Toute la deuxième partie de son ouvrage décrit des itinéraires romans de voyages en Auvergne. Avec enthousiasme, la moindre église de village est décrite et son architecture décomposée. On a plaisir avec un guide aussi agréable, à pénétrer dans chacune et à en tirer une leçon de beauté simple et grave. Les photographies sont démonstratives et justes, évitant avec habileté les déformations si fréquentes en matière

architecturale. Le livre est solide d'aspect, de volume, de mise en page. Il est lui-même comme une de ces églises robustes que les maçons d'Auvergne ont bâties, et il en a certes la ferveur.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume, 490 pages, 217 photographies, carte et plans. Prix 2.900 francs*).

LES PEINTRES DU XX^e SIECLE, par BERNARD DORIVAL (*Editions Tisné*).

Les deux tomes, parus à six mois d'intervalle, constituent l'ouvrage type que tous ceux qui s'intéressent à la peinture de ce demi-siècle doivent avoir dans leur bibliothèque. La matière est immense, riche d'enseignement, et offre à l'esprit curieux un extraordinaire champ de prospection. Il y a beaucoup plus de chemin de Léger à Cézanne que de Cézanne à Poussin. Le nombre d'essais et de recherches dans toutes les directions, les réactions à cette marche, à cette course devrions-nous dire, les coups de frein périodiques de l'éternelle école traditionnaliste ne font même que souligner cette soif d'exploration et la relancer.

A quelle date situer le départ de cette époque exceptionnelle, à qui accrocher cette révolution ? A Courbet, estiment certains. A Manet, pense Dorival. Quoiqu'il en soit, c'est avec les Nabis que commence l'ouvrage dont on ne peut, dans le cadre d'une note, que souligner trois grands mérites.

L'intérêt, d'abord, de la présentation chronologique, le lien qui relie chaque chapitre correspondant à une école nouvelle. On y acquiert la conviction que tout nouveau mouvement est en réaction contre celui qui l'a précédé, mais qu'en même temps il s'en enrichit. L'examen des deux grands rythmes, le figuratif et l'inobjectif, qui dominent aujourd'hui, nous démontre, avec leurs luttes et leurs victoires alternées, leur salutaire influence réciproque.

Le second mérite est d'avoir poursuivi son étude jusqu'aux années les plus récentes. Le lecteur a ainsi l'impression que rien n'est terminé, et que Dorival pourrait ajouter demain à son livre un feuillet mobile sur un tout jeune peintre dont on ne parlait pas hier. Le fait de pouvoir ainsi juger, avec prudence certes, mais aussi avec une incontestable prise de responsabilité, une peinture qui s'élabore au moment où écrit le critique, cette course entre le pinceau et la plume, mérite d'être souligné.

Le troisième c'est l'objectivité, ou plus précisément l'absence de passion qui déforme systématiquement. Voilà qui repose de l'aigre querelle des tenants du Figuratif et du Non Figuratif. Querelle un peu ridicule, la frontière étant si tenue qu'il ne s'agit plus finalement que d'une querelle de mots. Querelle appauvrissante aussi, à force de nier aveuglément tout ce qui vient de l'école adverse. L'absence de passion de Dorival ne signifie pas qu'il n'ait pas ses préférences. Ses goûts personnels sautent aux yeux, au contraire. Il adore Bonnard, ne cache pas son admiration pour le cubisme (Gris, Picasso, Marcoussis et surtout Braque), pour Villon et la Section d'Or. Il assigne aux Naïfs leur véritable place, considère avec sympathie le mouvement des Jeunes Peintres de la Tradition Française, signale judicieusement l'importance de Bissière et marque dans l'éventail des divers courants de l'art dit abstrait sa préférence

pour une catégorie qu'il ne parvient à définir qu'en l'opposant à l'abstraction géométrique et au tachisme : à regarder les exemples qu'il donne (Ubac, Soulages, Poliakoff, Hartung, Schneider, Lanskoy, de Staël) on pense que ce pourrait être les abstraits lyriques. Il nous confie enfin avec pertinence son penchant pour Vieira da Silva et pour le délicieux Zao Wou Ki.

Ce qu'il n'aime pas, ou moins ? Certains Fauves, les Néo-réalistes de 1930 et, pour la période récente, Lorjou, Minaux, le misérabilisme de Buffet et ses disciples (parmi lesquels nous lisons avec un peu d'étonnement les noms de Guerrier et de Commère). Sa plus grande sévérité est réservée au Surréalisme dont il sauve seulement Chagall et Miro. Dali est exécuté sans détours. C'est sans doute cette position qui explique la part insuffisante donnée à Masson, l'escamotage de Carzou (bien que leurs liens avec le surréalisme soient très relachés) et l'omission du nom même de Léonor Fini.

Les reproductions en couleurs illustrent abondamment les deux tomes , pour l'agrément du lecteur. Elles ne s'accordent pas toujours — c'est difficile — avec le texte, et l'on regrette par exemple de ne pas voir la « nature morte à l'As de trèfle » de Braque si remarquablement étudiée par Dorival.

ANDRÉ PHILOPAL.

(*Deux volumes reliés toile, 180 pages, 60 planches en couleurs, prix chaque 3.500 francs*).

KLEE, par G. di San Lazzaro (*F. Hazan, éd.*).

J'aime la présentation, la densité des textes, la conception d'une collection brillamment inaugurée par le Picasso de Frank Elgar. Le Klee qui nous est offert renferme, dans une lumineuse reliure de toile jaune, une abondante illustration dont les reproductions en couleurs sont irréprochables. G. di San Lazzaro n'a pas, comme Elgar pour Picasso, présenté sur deux registres, dans la même page, un commentaire esthétique et une biographie. L'entreprise était sans doute plus difficile, les périodes artistiques de Klee étant moins nettement délimitées. Commentaire et biographie sont donc d'un seul tenant, mais ils éclairent parfaitement l'œuvre multiple et riche et la personnalité d'un homme secret et silencieux, d'une grande culture, qui jouait Bach et Mozart en sortant de son atelier.

On a trop souvent vu dans l'œuvre de Klee sa magie poétique, sa fantaisie primitive ou infantile, son humour, au détriment de ses qualités plastiques. Son art est en réalité très réfléchi, très méthodique, comme était réfléchi et méthodique l'homme. Il porte en lui une ambiguité, de simple apparence du reste, celle d'utiliser l'extrême pureté des lignes et des couleurs en même temps que de rester toujours à l'image de la création. « Parfois, écrivit Klee, je rêve d'une œuvre de très grande envergure, embrassant le domaine entier de l'élémentaire, de l'objet, du contenu et du style ». Je ne crois pas qu'on puisse mieux exprimer une peinture dont les intentions étaient si élevées, les exigences si entières et dont les réalisations sont à l'opposé de toute improvisation, quelle que soit leur richesse poétique. « Le dialogue avec la nature reste pour l'artiste une condition primordiale » disait Klee, mais il enten-

dait que ce dialogue fut préalable à l'œuvre, que l'artiste fasse une plongée en profondeur dans les choses de la nature pour en ramener l'essence et les rêves. Pour lui, la peinture n'avait pas à rivaliser avec l'objectif photographique, mais elle était l'art de contempler et de révéler des impressions. « L'art ne reproduit pas le visible, mais rend visible ». Telle est la première phrase de sa *Confession créatrice.* Sa couleur ne reproduit pas les teintes des objets, mais l'effet psychique de ces teintes sur la personnalité de l'artiste. Ses lignes ne reproduisent pas les contours, mais les déformations qu'ils ont imposées à l'imagination de l'artiste. Son œuvre est une poursuite de *l'élémentaire,* à la fois dans le contenu et le style, qui parvient à donner à ses tableaux, en général de petites dimensions, un extraordinaire pouvoir fascinateur. « Les tableaux nous regardent » disait-il. La grande diversité des moyens employés, les stries, les grattages, les sortes d'usures de la matière picturale qu'il pratiquait, les symboles, le contrepoint musical, l'obsession des grimoires, tout lui était utile pour, selon G. di San Lorenzo, « repenser en poète les éléments plastiques du tableau : mouvement, espace, lumière ». L'œuvre de Klee est attirante parce qu'elle va très loin dans la connaissance du mystère même, comme de l'absurde, de la réalité. « Sa séduction ne s'exerce qu'à mesure qu'on la pénètre dans toute sa minutieuse ampleur ».

P. G.

(*Un volume relié toile, 312 pages, 110 reproductions en noir, 80 reproductions en couleurs. Prix : 2.900 francs*).

LA PENSEE DE MOZART, par Jean-Victor Hocquard (*Pierres Vives, aux Editions du Seuil*).

Le principal mérite du livre de Jean-Victor Hocquard, *La Pensée de Mozart,* qui vient de paraître aux « Editions du Seuil », est de s'être constamment maintenu à égale distance de la stérile analyse technique et de la dissertation abusive. Sa connaissance musicale de l'œuvre mozartienne est proprement prodigieuse, ainsi qu'en témoignent tous les passages où, presque mesure par mesure, il nous invite à étudier avec lui, aussi bien une sonate qu'un quatuor ou un opéra. C'est un musicien compétent et éclairé qui parle, mais c'est aussi bien plus : car s'il sait étudier un texte, il sait aussi deviner ce qu'il signifie et en quoi il se rattache à tous les grands courants de la pensée, à toutes les variations de la sensibilité humaine. Ces correspondances, qui relient la musique à la philosophie, à la poésie, à la religion, chacune n'étant qu'un instrument dans l'universel concert, Jean-Victor Hocquard a l'art de les déceler chez Mozart et de nous les rendre évidentes. Jean-Victor Hocquard ne tire jamais Mozart à lui, il ne cherche pas à l'annexer. Sa connaissance de Mozart est vraiment une communion d'identité. Et par sa langue subtile et forte, comme par les problèmes qu'il soulève, son livre s'adresse aux écrivains et aux philosophes, autant qu'aux mélomanes.

Il mérite de devenir un classique de ce sujet redoutable, au même titre que celui de Georges de Sainte-Foix.

ARNOLD DE KERCHOVE.

DOCUMENTS

LE MAROC A L'EPREUVE, par Jean et Simonne Lacouture (*Ed. du Seuil*).

La complexité des problèmes que pose le Maroc et qui se posent à lui depuis son indépendance est telle que même un solide ouvrage comme celui-ci ne saurait les embrasser tous. Pourtant Jean et Simonne Lacouture ont réussi une manière de « somme » des réalités marocaines contemporaines, et cela en évitant le double écueil du reportage (à la Gosset — puisqu'il s'agit d'un autre couple voyageur) et du traité pour spécialistes. Leur livre est parfaitement documenté et en même temps d'une lecture aisée, souvent passionnante. La qualité essentielle en est peut-être un ton de chaleur, de sympathie, de confiance qui, même dans des chapitres techniques comme ceux qui ont trait à l'agriculture ou à l'économie marocaine, est un excellent antidote à la sécheresse des statistiques et se révèle toujours comme une forme de « présence » : on sent que c'est pour avoir vécu - récemment - au Maroc, pour avoir participé à sa vie et à son épreuve, pour avoir aimé ce pays et pour bien augurer de son avenir, que les auteurs peuvent y consacrer ce long travail, sans essoufflement.

Cela apparaît surtout dans les parties consacrées aux aspects les plus originaux de la vie politique et de la sociologie du Maroc moderne : prestige du Roi - *Sidna* - devenu depuis le retour d'exil le symbole de l'indépendance et de l'unité du pays, activité et organisation des partis, dynamisme des syndicats, problèmes posés par la condition de la femme marocaine. Tout est abordé avec une information très sûre et aussi avec humanité. A cet égard on peut dire que les Lacouture ont le sens de la vie et du portrait : quand ils évoquent un grand parti comme l'*Istiqlal* ou une grande centrale comme l'Union Marocaine des Travailleurs, ils savent camper et faire « exister » sous nos yeux des leaders de la taille d'un Balafrej, d'un Bouabid, d'un Mehdi Ben Barka ou d'un Mahjoub Ben Saddiq.

Ils savent aussi faire sentir les lourdes hypothèques du Protectorat et les difficultés présentes, dans le domaine de l'agriculture, de l'industrie, de l'enseignement et du progrès social, d'un pays *neuf* (sous-développé, non ! - l'équipement d'un port tel que Casablanca infirme cette épithète) qui est obligé d'opérer une véritable reconversion de ses énergies et de réaliser le périlleux passage de l'indépendance à la liberté - ceci non pas *contre,* mais *avec* les 250.000 Français qui y demeurent encore.

Peut-être Jean et Simonne Lacouture sous-estiment-ils, ou du moins décrivent-ils trop vite certaines données contemporaines qui deviendront des composantes essentielles du Maroc de demain et même du Moghreb de l'avenir. Peut-être enfin leur livre souffre-t-il parfois de l'inévitable dénivellement de ton et de rythme qu'entraîne une rédaction « alternée ».

RAYMOND JEAN.

L'EMPIRE DU PRETRE JEAN : t. I, L'Ethiopie antique ; t. II, L'Ethiopie médiévale, par JEAN DORESSE (*Plon, s. d.*, 1957).

Qui connaissait, qui pouvait connaître en France l'histoire de l'Ethiopie, à moins de s'en faire le pionnier ? Pas d'ouvrage d'ensemble en Europe, si j'en crois la très abondante bibliographie de Jean Doresse, sinon la *Storia d'Etiopia* de G. Conti-Rossini, arrêtée après son premier volume. Voici la lacune comblée par quelqu'un qui a passé deux ans à mettre sur pied la Section Archéologique de ce pays, qui l'a parcouru, qui a fouillé son sol et qui a ressenti vivement l'appel de ce monde original, déjà marqué dans ses élites de préoccupations modernes, mais point encore déformé.

L'Ethiopie, on le sent à travers tout l'ouvrage, possède l'attrait que présentait il y a quarante ans le vieux Maroc, auquel elle ressemble en plus grand, en plus sauvage, et jusque parfois dans sa musique, si je me fie à certains enregistrements dont on jurerait qu'ils proviennent du Souss. Jean Doresse a su parler du pays et de ses habitants avec une chaleur qui rend sensible la vie des populations, l'âme des monuments et des paysages. Peut-être était-il plus facile à un « vieil Africain » de la percevoir, mais je ne crois pas qu'elle échappe même au lecteur le plus éloigné de ces vieux mondes. A l'irremplaçable connaissance directe des hommes et des lieux s'ajoutent la documentation la plus étendue, des cartes, des dessins et des planches nombreuses, qui révèlent des sites et des monuments encore à peu près inconnus. Tout concourt à faire de cette histoire une réussite complète.

Des origines au XVI^e^ siècle avancé, on suit les épreuves de ces peuples divisés par les races, les langues, les religions, mais qui, peu à peu, s'acheminent vers une unité chèrement acquise. Terre de très vieilles traditions sacrées : les dynasties s'y rattachent à Salomon et à la reine de Saba ; le judaïsme, venu d'Arabie, y est représenté sous des formes archaïques par les Falachas, de race autochtone ; les Chrétiens y pratiquent la circoncision. L'Islam s'y est installé les armes à la main, et c'est une histoire pathétique que celle des quatre à cinq cents Portugais de Christophe de Gama (quatrième fils de Vasco), dont l'héroïsme contribua grandement à sauver la monarchie chrétienne de 1541 à 1543.

Voilà un ouvrage pour lequel le mot de révélation n'est pas exagéré. L'heureux auteur a la chance, méritée par ses recherches, d'en apporter en même temps une autre avec ses *Livres Secrets des Gnostiques d'Egypte,* dont le premier tome paraît chez le même éditeur et dont l'ensemble renouvellera toutes nos connaissances sur les spéculations luxuriantes au travers desquelles l'arbre du christianisme a fini par s'élever.

GABRIEL GERMAIN.

CONNAISSANCE DU VIEUX PARIS, par JACQUES HILLAIRET (*Club Français du Livre*).

Les embarras de Paris ne datent pas d'hier. Boileau nous le rappelle. Pourtant, moins d'un siècle avant la naissance du poète des *Satires,* Paris ne comptait que trois carrosses : celui de Cathe-

rine de Médicis, celui de Diane de France et celui de Jean de Laval, seigneur tellement obèse qu'aucune bête ne pouvait le porter. Ces trois voitures répandirent une terreur plus vive encore que les piétons n'en ressentirent lors de l'avènement des premières automobiles. En 1563, le Parlement supplia Charles IX d'interdire les carrosses. On se contenta, un peu plus tard, de les limiter à un par ménage. Enfin, sous Louis XV apparurent les cabriolets dont le danger fit dire au Roi lui-même que, s'il était lieutenant de police, il les supprimerait. Les Parisiens n'avaient pas fini de trembler !

Ces précisions nous sont apportées par l'ouvrage de Jacques Hillairet dont les trois tomes « Evocation du vieux Paris » sont repris, réunis et enrichis d'une très complète iconographie par le Club Français du Livre, sous le titre plus adéquat de *Connaissance du vieux Paris.*

Ce livre de six cent cinquante pages, comportant autant de photographies, est divisé en quatre parties ; la première évoque le cœur de Paris, la ville du Moyen Age et de la Renaissance, telle qu'elle est circonscrite par l'ancienne enceinte de Charles V, édifiée de 1356 à 1383 ; la seconde traite des quartiers rattachés à Paris à la suite de la construction de l'enceinte de Louis XIII, qui allait de la porte Saint-Denis à l'actuelle place de la Concorde ; la troisième étudie l'extension de la ville au XVIII[e] siècle après le rattachement à la capitale, en 1702, des quartiers qui en avaient jusqu'alors constitué les faubourgs et que cerna par la suite, de 1784 à 1860, le « Mur des Fermiers Généraux ». La quatrième se rapporte enfin aux villages qui ,placés entre l'enceinte des Fermiers Généraux et celle des Fortifications, construite en 1840, furent rattachés à leur tour, en 1860, à la Ville. Cette date de 1860, consacrant les frontières du Paris actuel, marque également la limite chronologique de cette quête ; à partir de 1860, ce n'est en effet plus au vieux Paris que l'on a affaire, mais à un Paris dont le visage, en dépit du rythme actuellement assez faible de la construction et des travaux, ne cesse de changer.

L'ensemble se présente un peu comme un guide, familier et précis. Durant cinq ans, l'auteur a conduit à travers Paris des milliers de touristes en promenades-conférences. Ces promenades, un tel livre nous convie à les refaire. Il faut, après l'avoir lu — ou le gardant en main — suivre ces rues plus secrètes que des rues de province, les rues du Bac, de Grenelle, Saint-Louis en l'Isle, entrer dans les cours des maisons qui les bordent, ne pas hésiter à franchir telle porte cochère, à grimper tel escalier. Les pierres alors se mettent à parler, des merveilles devant lesquelles nous passions jusqu'à présnt indifférents nous sont révélées.

Les plus intéressants de ces itinéraires, ce sont encore ceux qui nous conduisent dans les quartiers en apparence les plus défavorisés de la Capitale, ces anciens villages d'Ivry, de Vaugirard, de Belleville, de Charonne. Jacques Hillairet nous ouvre les yeux et c'est alors sans effort que nous retrouvons, derrière les façades grises, sous les affiches des cinémas ou entre deux « Prisunic », les fermes, les moulins, les manoirs et « petites maisons », les puits et les chaumières de cette ceinture de Paris qui n'a pas encore perdu son caractère champêtre.

YOURI.

PARIS FIN DE SIECLE, par JEAN ROMAN (*Robert Delpire*).

En France, les siècles commencent toujours avec une quinzaine d'années de retard. Cela se vérifie depuis Bouvines. Il est certain que le vingtième siècle n'a débuté que le 2 Août 1914, quand deux petits drapeaux sur une affiche blanche annoncèrent la mobilisation. Les quarante ans qui ont précédé cette date, l'ère qui part de Mac Mahon pour s'achever à Poincaré, celle où s'agitent les personnages de Proust et où Paris se croyait encore le centre du monde, on l'appelle aujourd'hui : « Fin de siècle » ou « Belle époque ». Epoque fabuleuse en vérité, où la Tour Eiffel toute neuve pointait malgré tous les calculs, orgueilleusement vers le ciel, et où l'on pouvait faire un bon déjeûner pour trois francs. Encore s'agissait-il de les posséder. Nous sommes trop souvent enclins à ne voir dans le passé que les *happy few*. Les belles dames des romans de Marcel Prévost nous masquent les pauvres hères de Jehan Rictus et de Steinlen.

Les nombreuses photographies réunies dans l'album édité par Robert Delpire dissipent notre rêverie et nous présentent dans leur plus prosaïque réalité les Messieurs à grosses moustaches et faux-cols empesés, les élégantes en jupes bouffantes et grands chapeaux extravagants, les omnibus à impériale et jusque la Goulue sans pantalon. Et le texte de Jean Roman, d'une ironie sans amertume, commente à travers les chansons de Bruant et les nouvelles en trois lignes de Fénéon, les grands événements de ces temps sans histoire - et hélas, sans gloire : Boulangisme, Panama, Affaire Dreyfus. Après nous avoir divertis du gibus de M. Fallières et des poses hiératiques de Sarah Bernhardt, l'auteur a fort adroitement entrecoupé leurs risibles images de reproductions en couleurs de tableaux de Manet, de Toulouse-Lautrec, de Degas, de Renoir ou de Bonnard. Car cette fin de siècle fut, sinon une belle époque, du moins une grande époque de l'art. Oui, mais les artistes impressionnistes se voyaient refuser l'accès de nos musées. Les peintres en renom s'appelaient Roybet, Flameng, Edouard Detaille. Rodin scandalisait le prude sénateur de Lamarzelle, tandis que les bronzes de Barbedienne ornaient toutes les cheminées bourgeoises. Debussy était honni et Massenet magnifié. Et le grand prix Nobel de poésie, on le décernait à Sully Prud'homme, cependant que Paul Valéry disait à Mallarmé : « L'un vous blâme, l'autre vous nargue. Le chroniqueur, à vos dépens, amuse aisément l'univers... ».

ROMAIN CALVET.

TUDOR ARGHEZI

POETE ROUMAIN

BIBLIOGRAPHIE

Paroles appareillées (*Cuvinte potrivite*) 1927
Icônes sur bois (*Icoane pe lemn*) 1930
Fleurs de moisissure (*Flori de mucigai*) 1931
Le livre à jouets (*Cartea cu jucarii*) 1931
Tablettes du paysan Kuty (*Tablete diu tara de Kuty*) 1933
Les yeux de la Vierge (*Ochü maicii Domnului*) 1934
Petit livre du soir (*Carticica de seara*) 1935
Le cimetière de l'Annonciation (*Cimitirul Buna-Vestire*) 1936
Vers (*Versuri*) 1936
Que me veux-tu, Vent ? (*Ce-ai cu mine, Vantule ?*) 1937
Rondes (*Hore*) 1939
101 Poèmes (*101 Poeme*) 1948
Louange de l'Homme (*Cantarea Omului*) 1956
1907 1956

Les poèmes d'un premier recueil resté inédit : « Agathes noires », ont paru dans la revue *Ligne droite,* en 1904.

Tudor Arghezi est né le 11 Mai 1880, est entré au couvent en 1900, exclu en 1910 (?), à Tg Jiu (Olténie).

Aucun recueil du poète n'a été traduit en français. Seuls l'ont été les poèmes ci-après et ceux parus dans les *Cahiers du Sud,* en Novembre 1943 (N° 261, épuisé).

Comme « hierodiacre », il a publié des pamphlets anticléricaux dans la revue *Le Flambeau* (Facla), de 1911 à 1916.

CLAUDE SERNET

TUDOR ARGHEZI

Poète roumain

Tout homme qui lit apprend à regret que le cadenas des langues ne peut être ouvert avec des clefs étrangères.

TUDOR ARGHEZI.

La littérature roumaine, malgré son évolution étonnamment rapide, qui lui a déjà permis d'atteindre plusieurs sommets, ne date à peine que d'environ cent cinquante ans. Elle s'est élaborée et elle a fait ses premiers pas comme une des manifestations à la fois les plus déterminées et les plus déterminantes de la prise de conscience nationale du peuple roumain en marche vers son unité, son indépendance, son total et libre épanouissement.

Jusqu'au début du siècle dernier, et même assez longtemps après, les Roumains qui comptaient formuler des sentiments et des pensées autres que ceux en relation immédiate avec le train-train du quotidien, c'est-à-dire la minorité à qui l'apanage de la fortune accordait également le privilège de la culture, au lieu de se confectionner les moyens d'expression dont ils auraient eu besoin et de partir, comme il eût été naturel mais combien plus difficile, du parler de tous, ces Roumains donc usaient de préférence, selon leur âge et leur goût, qui du grec moderne, qui du français. L'explication de cette singularité n'est d'ailleurs pas malaisée à fournir : il faut y voir tout platement les conséquences d'abord d'une humiliante et longue période d'asservissement des principautés danubiennes aux Phanariotes de Constantinople, à qui la cupidité de la Sublime Porte en abandonnait l'exploitation contre force espèces, ensuite du prestige, irrésistible alors dans le monde, de la France des idées de 89.

Il en est résulté, particulièrement dans le domaine plus sensible de ce qui se voulait énoncé par écrit, une situation discordante, contradictoire, à double aspect positif et négatif.

D'une part, un brusque enrichissement de toutes les facultés de l'esprit, de sa matière et de ses thèmes, et par conséquent aussi des mécanismes chargés de les percevoir et de les traduire ; et d'autre part, la stagnation de la langue, agent de cette traduction et véhicule sans l'accomplissement duquel aucune transmission n'est possible, langue maternelle qui, refusée, dédaignée, au mieux gauchement farcie de néologismes inutiles et des barbarismes grotesques, demeurait de la sorte un moule rudimentaire, étroit, impropre à recevoir la coulée nouvelle, ce qui se préparait de valable et d'original.

En dépit des efforts bien intentionnés, souvent heureux, de nombre de poètes, écrivains, journalistes et divers intellectuels, il fallut cependant, pour réduire avant tout cet inextricable décalage entre la jeune effervescence du fond et la médiocrité de la forme, attendre l'apparition qui n'allait guère tarder des grands maîtres, bâtisseurs et régénérateurs de tradition, les authentiques créateurs de la poésie et de la langue littéraire roumaines, qui forgeant l'une et fixant la seconde, arrivèrent d'emblée à les tirer de leurs langes, à dépasser l'étape des balbutiements et à produire des œuvres dignes du plus attentif intérêt. Ce fut, dans le contexte qui vient d'être indiqué, principalement le mérite du moldave nourri de philosophie et de romantisme allemands Mihaïl Eminesco (1850-1889) et, jusqu'à nos jours, de Tudor Arghezi, né en 1880, le valaque abreuvé aux sources françaises, qui devait prendre la relève, tous deux issus des profondeurs inépuisables du peuple, attachés à lui par fidélité à leur origine autant que par opiniâtre conviction, pénétrés du génie populaire et s'en souvenant, ce merveilleux génie du paysan roumain, point de départ des meilleurs, auquel les plus insignes n'ont jamais manqué de retourner.

●

Ainsi donc Tudor Arghezi, à la difficile découverte de qui les *Cahiers du Sud* s'étaient déjà employés jadis (voir leur numéro de Novembre 1943), est le deuxième grand poète de la littérature roumaine, en même temps que son plus remarquable poète vivant. Son œuvre, nombreuse et diverse, traduisant avec rigueur aussi bien la subtile complexion d'une nature ardemment prête à répondre à tout ce qui l'effleure ou la sollicite, que la brutalité provocante du milieu qui la contient, se compose de plusieurs gros recueils de poèmes, de romans, de pamphlets et d'adaptations, et ne cesse d'ailleurs de s'enrichir.

Influencé très tôt par Villon et par Baudelaire, dont il a transposé maints poèmes, comme plus tard de La Fontaine,

de Rimbaud et d'autres poètes français, ayant également subi, mais de façon beaucoup moins reconnaissable, l'empreinte du symbolisme alors en vogue, Tudor Arghezi s'est assez vite dégagé de ces ascendances qui sont à considérer surtout pour avoir hâté sa propre évolution, pour avoir affiné et mûri les phases de son expérience intérieure, et n'en a gardé peut-être que le goût et le parti de modernité de son premier vrai maître, le fameux « frisson nouveau », qu'il a su du jour au lendemain faire entrer dans la réceptive poésie roumaine de son époque et dans celle à venir.

C'est par là que, tournant le dos à l'emprise de l'idéalisme souvent intemporel dans son essence et dans son expression d'Eminesco, dont les échos envoûtants hantaient encore l'esprit des poètes et des lecteurs roumains jusqu'à les rendre à peu près sourds aux plus pressantes sollicitations de la vie, de leur aventure humaine à eux, négligeant aussi le cosmopolitisme que propageait une autre personnalité littéraire saillante, Alexandre Macédonski, écrivain bilingue, collaborateur lorsqu'il rimait en français de *Vers et Prose,* la revue du cénacle de Paul Fort, et qui patronna les débuts de Tudor Arghezi, - c'est par là, dis-je, que tout d'abord la poésie de celui-ci parut et fut en effet révolutionnaire, déconcertante et vouée à ne rencontrer qu'un auditoire restreint. La mesure de cette incompréhension, de ce refus quasi unanime pourrait être donnée, entre autres, par le fait qu'après un long intervalle où ses poèmes étaient laborieusement imprimés de-ci, de-là, comme à la sauvette, comme pour ne pas trop contrarier leur auteur qui, au même moment, était en train de se tailler une réputation de redoutable pamphlétaire, Tudor Arghezi, qui s'était mis à griffonner des vers dès l'âge de seize ans, ne se décida et ne réussit à publier son premier livre qu'à peine à quarante-sept ans. Et, à propos de ce livre, qui eut un retentissement énorme parmi la jeunesse avertie et l'attendant, comment faudrait-il en comprendre et traduire fidèlement le titre, sans mutiler, amoindrir, étriquer les sens multiples qu'il implique et qu'il ne laisse de suggérer, en dépit de sa sécheresse, de sa concision ? *Paroles assorties,* ainsi que le proposait le traducteur anonyme de 1943 ? Eluder la question, et la passer sous silence purement et simplement, comme d'autres l'ont fait ? Avancer des acceptions plus lointaines, quoique toutes pareillement justes, telles que *Paroles appropriées, Paroles appareillées, Paroles accordées, Paroles ordonnées* ? Le poète l'a trouvé peut-être au bout d'un vers, au hasard d'une de ces rimes somptueuses dont il a le coutumier secret :

Et de pouvoir changer ici, nous les premiers,
La bêche en plume et le sillon en écritoire,
Nos vieux nous ont laissé, marchant parmi les bœufs,
Une outre de sueur, de leur labeur de siècles.
De leur parler, si tendre pour les bêtes,
Moi j'ai tiré paroles...

Eh bien, pour ma part, je jette sans honte ma langue aux chiens et, puisque je balance à choisir ce peu de chose en somme, mais à quel point essentiel, le terme français qui corresponde le mieux, de la manière la plus satisfaisante au qualificatif des strictes paroles roumaines, je me bornerai tout bonnement à souligner les épineuses complications et les perplexités que suscite leur traduction et je louerai, du même coup, les beaux essais de Luc-André Marcel qui, lui, n'a pas hésité devant l'entreprise, qui a su en assumer l'embarrassante responsabilité et nous offrir un nouveau brillant exemple de sa probité et de son talent.

●

A quoi tiennent ces difficultés, souvent insurmontables, toujours pleines d'embûches et d'écueils ? Au roumain, bien entendu, en premier lieu, langue littérairement jeune, encore en évolution, concrète et plastique à souhait, mais aux contours mouvants, à la grammaire capricieuse, se purifiant sans cesse par une lente élimination d'une partie de sa moitié slave et par une plus preste adoption de régimes et de termes latins, en route déjà vers ce rationalisme salutaire de la structure et des mots, qui lui permette de tout exprimer avec robustesse et netteté, de ne rien abandonner au vague, au hasardeux, si « poétiques » fussent-ils. En second lieu, n'est-ce pas également du fait de Tudor Arghezi lui-même qui, tour à tour tendre et caustique, grave et enjoué, brusque et raffiné, utilisant comme personne avant toutes les ressources de la langue, s'en est, dans les limites accueillantes de celle-ci, forgé une autre, distincte et caractérisée, qui brise les rythmes habituels, bouleverse la syntaxe, confère aux vocables les plus ternis des significations imprévisibles, amalgame avec un naturel déroutant le style élevé et l'argot, le néologisme précieux et la tournure archaïque, la sautillante cadence populaire et les mètres savants.

C'est avec ce luxe de moyens qui, davantage peut-être que sa naissance et qu'une attitude délibérée, le lient à la réalité roumaine, réalité qu'il a largement reflétée, tantôt de façon affective et lyrique et tantôt en la marquant du fer rouge d'une violente critique sociale, - c'est armé de ces dons et de ces pouvoirs que Tudor Arghezi, à la faveur parfois d'une circonstance fortuite, d'un quelconque détail banal, pénètre et se dirige dans son univers poétique, pas très différent au fond de celui de tous, mais où, dès l'entrée, il décèle une foule de présences, fraternelles ou rancunières, visibles à lui seul, qu'il poursuit, qu'il s'applique à reconnaître et qu'il nous fait voir, à nous aussi.

Mon cœur tressaille en toutes choses

constate-t-il avec une certaine humeur triste, presque avec humilité, et il en écoute les battements dans celui des hommes et des bêtes ; dans les pierres de « la monarchie minérale » et dans le temps

séparé des heures,
Comme un bouquet d'œillets de son parfum;

dans le paysan penché sur la charrue et qui n'est guère troublé de sentir l'ombre de Dieu s'allonger à ses côtés, parmi les bœufs ; dans la pauvre vieille qui est morte et dans son petit toutou dont

le museau n'arrive plus à la main,
Tirée pour la grande prière
Sur la poitrine;

dans le Baragan, cette plaine immense et désolée, qui distribue à chacun un lopin de terre et une tombe ; dans le souvenir du prince Vlad l'Empaleur, qu'il évoque pour rappeler aux contemporains ladres et spoliateurs que

Ne connaîtra ni sursis ni pitié
Celui qui contreviendra à justice;

dans le voleur et l'assassin et les escarpes de tout poil qu'il a rencontrés autrefois et plus d'une fois en prison et qui ont fait s'accroître la sympathie l'attachant à son « ancien collègue, d'il y a cinq cents ans, François Villon, citoyen, bandit et poète » ; dans la putain vendeuse aussi de fleurs et dans la bohémienne qui danse, eussent-elle nom Tinca ou Rada, pourvu qu'il en crève du même sauvage désir ; dans l'incendie allumé par le pays en émeute et qui

Vers les années mil neuf cent sept,
Une nuit de mars, soudain,
De Hodivoaïa et de Flamanzi et de Stanilesti,
Et jusqu'au ciel, a fait monter ses flammes;

dans tout ce qui vit enfin, l'assaille et l'entraîne, l'apitoie et le terrifie, l'exalte et le révolte, qui naît de la boue et aspire à la pureté, qui est condamné à la désagrégation et à la mort, et craint et se débat et cependant continue et veut triompher.

C'est cela l'univers poétique de Tudor Arghezi, univers, je le répète, qui s'ouvre et remet ses clefs à n'importe qui, dans lequel nous sommes en même temps que le poète l'explore, pour peu que nous consentions à y participer, avec sa matière quotidienne, ses éléments et ses engrenages visibles, mais qui n'en est pas moins habité de mille ombres invisibles, parcouru de frissons cachés, nullement mystérieux pourtant, et que notre frère chantant, dont ces ombres et ces frissons semblent requérir toute la tension et qui figurent à ses yeux les rapports nécessaires de cause à effet, par les

cinq sens d'une compatissante bonté et d'une indicible tendresse, par ses quintes soudaines d'agressivité et ses accès de colère, par une impérieuse soif d'équilibre et d'absolu, comme aussi par le langage qu'il apprivoise, s'efforce de surprendre et de nous le faire à notre tour éprouver. La vision de ce monde et les rouages de cette démarche, il m'a paru, quant à moi, les cerner mieux, plus clairement peut-être que dans un grand poème, dans quelques vers mineurs mais non pour autant négligeables, de ces vers que l'on note, dont on se débarrasse d'un seul jet, sur le dos d'une vieille enveloppe, au coin d'une rue, et que n'ayant pas retrouvé parmi le florilège de Luc-André Marcel, je transcris :

UN JOUR

Hier trottinait derrière moi,
Croyant, comme un chien affamé,
Que, laisse ou corde, quelque chose
A ma vie encore l'attachait
Quand près d'un croisement planté de statues
Il s'en est retourné, ne s'y voyant.

Il s'est évanoui, errant et faible,
Après que tout le temps il m'eut suivi
Pas à pas, jusqu'aujourd'hui
A midi.

Qui a perdu un jour qui lui fût une vie
Que vite il le recherche.
La nuit tombe. Le brouillard descend.

Comme l'on voit, procédant du simple au complexe, d'une image presque anodine à une comparaison plus insolite, le poète, par touches brèves et précises, par un cheminement qui ne l'écarte jamais de ses repères familiers, du décor sans imprévu de l'existence, avance d'un palier à un autre, d'un objet déjà manié qui le frappe à nouveau à sa signification qu'il recherche encore, et débouche tout naturellement sur la zone d'obscur environnant qu'il faut éclairer, sur le trouble qui l'oppresse et l'angoisse, et qui, pour conclure, le font se reprendre, ici en formulant un conseil éthique, là une condamnation de justicier ou encore la tenace aspiration vers l'innocence, vers le mieux en qui la plupart des conflits se résoudront, aspiration qui pourrait résumer en définitive l'essentiel de ses vertus.

●

Telles sont, sommairement esquissées, plus abondamment illustrées, l'œuvre et la personnalité de Tudor Arghezi, poète roumain et grand poète, à la connaissance de qui le lecteur français est maintenant convié. Il fut dans sa vie l'intraitable enfant de lui-même, l'apprenti de personne et, tour à tour, moine au sortir de l'adolescence, défroqué plein de hargne à l'égard de la corruption des mœurs monastiques et toujours assoiffé de Dieu, voyageur, citoyen, père de famille, journaliste et spadassin de la plume dont il ne faisait pas bon susciter la colère, plusieurs fois emprisonné pour délit d'opinion, - et surtout poète, longtemps ignoré par la critique officielle, longtemps méconnu par les sourds-muets de la poésie, et aujourd'hui patriarche affectueusement respecté de la littérature roumaine, de la littérature d'un pays qui, sachant enfin honorer comme il convient ses valeurs d'hier, prépare avec confiance la voie de celles de demain.

CLAUDE SERNET.

PETRU DUMITRIU

UN ARTISAN DU VERBE

Ce petit homme trapu, à l'œil d'un noir brillant et minéral a toujours eu l'air d'un artisan. Il n'a jamais parlé de *son art ;* il a appelé ce qu'il fait : son métier. Ciseleur, polisseur, lapidaire, manieur de matières précieuses, *aurifex.*

Maintenant, il est tout blanchi ; il résiste à l'âge comme un vieux cep de vigne ; la tête claire, ironique, libre ; une vieillesse latine ; tel un vieux paysan provençal ou catalan.

Mal compris, méconnu, durant des dizaines d'années. Inconnu au début et jusqu'à plus de 45 ans. Fils de gens simples, du pays de Brancusi (du même village ou presque) étreint par l'angoisse spirituelle il devient prêtre et moine. Torturé par le doute, le désir, la prescience de ses dons et désespéré il jette le froc aux orties, ses parentes. Mais son âme reste ortie. Le monde est ortie : le mot écrit devient ortie.

Polémiste, Tudor Arghezi, cruellement juste, disant la vérité même horrible, fut craint dans son pays, tel Diogène, le chien qui mordait tout le monde. Il attaqua et défendit tout, tous et chacun. Cela lui coûta d'être emprisonné par un régime pro-hitlérien, pour un texte insolent à l'adresse de l'ambassadeur d'Allemagne. On n'a pas compris d'ailleurs la versatilité d'Arghezi ; on le hua (à voix basse pour ne pas recevoir la piqûre de scorpion d'une de ses Tablettes - d'un de ses billets du Perroquet - diseurs de bonne aventure comme les forains en font tirer dans nos foires par une perruche) ; on ne vit pas que la seule chose respectée par ce nouveau Thersite, ce fut le peuple dont il sortait. Pour celui-là il n'eut que tendresse, compassion, amour déchiré. Mais à la fois Orphée et Midas il nomme avec les choses belles, les basses et les impures, la matière qu'il manie est indifféremment esprit, fruit, terre, chair, excrément ; il en fait quelque chose de précieux et d'étrange où se révèle inattendue la vérité du réel et sa beauté consubstantielle. Disciple en cela de Baudelaire, Arghezi est le plus grand manieur de la langue roumaine, son révélateur aussi, depuis Mihaïl Eminesco. Mais parce qu'il avait tout dit et tout nommé, il fut taxé de pornographie et fut mis en prison encore moins justement.

Maintenant, d'un geste slave (nous sommes de drôles de Latins !) on baise sa vieille main ridée, sa vieille main rugueuse de vieil artisan. Il a parfait et couronné l'édifice. Il a écrit son Cantique dédié à l'être humain : l'*Ombre,* la *Syllabe* première, la *Station* verticale, le *Feu,* l'*Invention,* la *Main,* la *Guerre,* la *Fraternité.* Rien de la mythologie du XIX^e^ siècle, stupide ou pas. Poèmes archaïques, élémentaires, d'un ton paysan, d'une forme, d'une délicatesse et d'un bariolage qui rappellent ces bijoux d'or et de pierres multicolores que fabriquaient les Scythes et les Byzantins.

Le sentiment cosmique toujours présent ; le vertige de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, pareil à celui de Pascal dans la pensée sur le ciron ; une tendresse viscérale pour la terre et ses fruits et les fils et les filles de la terre ; et chez le poète que je soupçonne d'athéïsme, une crainte obscure et une méfiance hostile à l'égard du démiurge, bourreau de son âme ancienne, maintenant apaisée et rassérénée par la *catharsis* de l'artisan : le travail patient qui ne cesse qu'avec la souffle de la vie.

PETRU DUMITRIU.

POÈMES

TESTAMENT

Tu n'hériteras à ma mort
qu'un nom déposé sur un livre
en un soir grondant de révoltes,
venu de mes ancêtres jusqu'à toi.

Par ravine et fosse profonde
où mes anciens raclèrent leurs genoux
et que bientôt tu graviras aussi,
mon livre, fils, est une marche.

Avec ferveur fais-en ton livre de chevet.
C'est la première charte de vous tous,
esclaves aux sayons tout remplis d'ossements
dont j'ai le cœur chargé.

Afin que se puisse aujourd'hui,
pour la première fois,
changer la bêche en porte-plume,
en encrier le sillon,
nos vieux, près des bœufs blancs, ont amassé
une sueur de peine au long des siècles.

Du parler familier dont ils guidaient leurs bêtes
je fis poindre des mots subtils,
et le berceau des maîtres à venir.
Les pétrissant pendant d'innombrables semaines
je sus les convertir en rêves et icônes.

Je transmutai les haillons en couronnes
et en bourgeons.
Tout le venin accumulé
je le changeai en miel,
et sus garder intacte
sa force douce.

Je m'emparai de l'outrage
et le tissant, léger,
je le fis tour à tour
parole amène ou rude.
Aux âtres, je recueillis la cendre des morts,
et j'en conçus un Dieu de pierre,
très haute borne, ayant deux mondes à ses pieds,
pour te veiller au plus pur du devoir.

Notre douleur sourde et amère
je la serrai dans un violon.
Le maître en l'écoutant, dansa
comme un bouc qu'on égorge.

Des moisissures, des pustules, des sanies,
je fis jaillir beautés et vertus neuves.
La lanière endurée se retourne en paroles
et peu à peu délivre, vengeresse,
le rejeton de l'infamie de tous.

La justice est rendue à cet obscur rameau
qui perce vers le jour du fond de la forêt,
et dont la pointe laisse jaillir
comme une grappe de verrues
le fruit du long malheur des siècles.

Paresseuse, allongée sur son canapé,
la princesse lisant mon livre soupire et s'alarme.
Comme le fer rougi étreint par un étau,
la lettre de la flamme et la lettre forgée
étroitement s'accouplent dans ce livre.
L'esclave l'écrivit, le seigneur le savoure,
sans percevoir que pèse en son tréfonds
tout le courroux de mes ancêtres.

CHANT SUR UN CHALUMEAU

Mon cœur, c'est un chemin sous la pluie,
le chemin poussiéreux des chèvres,
le chemin aride et ses files d'arbres,
la vigne tordue aux durs échalas ;
c'est mon village avec les chiens, la cour,
la cendre du sillon, le labour.
C'est le troupeau paissant la terre nue,
c'est dans le vent la volée des corneilles,
les buffles lourds sortant des mares
et fixant l'espace désert.

Mon cœur tressaille en toutes choses,
dans le gosse atteint de typhus,
dans la maigreur de ses membres,
dans la nuée des mouches voraces
qui l'assaillent.
Je n'ai pas d'eau pure
pour remplir mon abreuvoir.
Mon bétail pour toute pâture
rumine tisons et prières.
Je rêve de sources limpides
mais j'avale un ragoût infect :
marécage, bourbier.

Mon cœur passe dans la cigogne
perçant le ciel de sa flèche violette,
dans la scie des ronces de fer
ornant les tombes du désert,
et dans les rats, ces fils élémentaires,
et dans la guêpe et dans le taon.

Amère est ma chanson,
soupir est ma parole.
Molle l'aile et le bras pesant.
Me bat le temps,
me bat le jour,
me bat l'instant.

(Petit livre du soir, 1935).

BARAGAN

Tu tiens ce que tu es du Baragan.
A chacun pour lot, sur serment,
un lopin de terre, une tombe.
Des parts du pain, des parts de l'eau
tu retires deux fois la mesure
pour les melons, l'herbe, ton sang,
tes graines et tes ronces
— avec du levain d'âme et de la boue.

Ton âme est en leur âme,
hommes et femmes.
Telles que du linge
elles vont s'asseoir,
dormir au tiroir :
voiles en tas, barèges frais
pliés et rangés de biais.

De toute une vie n'est resté
qu'un mouchoir carré.
Si le mouchoir fondait aussi,
ne resteraient mis sous clé
que vieux citrons et tanaisies,
absinthes et jacinthes...

Quand le temps revomit les os
— ô le vent, ô chien que je suis —
je flaire sur eux les ancêtres.

(Petit livre du soir, 1935).

MORGENSTIMMUNG

Ton chant, tu l'as glissé en moi
un après-midi, quand,
verrouillée, la fenêtre de l'âme
s'était soudain ouverte au vent.
Je ne m'alarmai pas que c'était toi chantant.

Ta voix a rempli la maison.
Sur les tiroirs, les coffres, les tapis
a plu la lavande sonore. Voici :
tous les verrous avaient sauté.
et le cloître resta béant.

Rien ne fut arrivé peut-être
si, pour creuser, n'était entré
avec ton chant, ton petit doigt aussi,
— qui tâtonnait sur les touches des merles —
puis ton corps tout entier, ou presque.

Craqua la foudre et la nue s'écroula
en cet abri de mon univers clos.
Vinrent les grues après l'orage,
puis les abeilles et les feuilles... Mes poutres
ont la fragilité des pétales de fleurs.

Pourquoi as-tu chanté ? Pourquoi t'ai-je entendue ?
Tu t'es évadée avec moi, vaporeuse,
— à jamais unis — par les voûtes.
Je venais de là-haut, tu venais de là-bas.
Tu venais de la vie, je venais de la mort.

(Paroles appareillées, 1927).

LA MERE SCINTILA

De la Mère Scintila, la portière,
est la main molle comme un gant.
De ses yeux les longues amandes,
paupières baissées, dorment à demi,
comme il sied aux Révérendes.
Un sang d'huile emplit
la veilleuse de son visage.
Une madone de majolique.
Un crucifix de bois.
Le sourire d'un ange pâle
comme la colombe a passé.
Son pas, dans les longs vêtements perdu
veut toujours plus lent la conduire
avec une décence impondérable de fantôme.

Fleurs et papillons
ont noyé leur rêve
dans l'eau bénite du Paradis.
Plus rien ne brille ni ne chante.
A peine entend-on
aux saints horizons
murmurer le chœur des troupes célestes
emperruquées d'or et d'astres chaussées.

La Mère Scintila gèle
à la porte du couvent
depuis plus de quarante ans;
avec de grandes clés livides

elle ouvre, elle ferme,
elle ferme et ouvre...
Elle connaît chacune
des petites demoiselles
portant le Christ parmi des perles,
celles qui se marièrent
après diplôme et certificat.
La Mère ouvre encore
la grand'porte du corridor
aux filles des petites-filles...

Mère très triste et très suave
tu es malade
de Gloire et de Sérénité.

(Petit livre du soir, 1935).

CHANSON POUR ENDORMIR MITZOURA

Mon Dieu,
bâtis-lui sa chaumine au soleil
dans un coin du très vieux pays.
Pas plus haute qu'une fleur,
pas plus large qu'une oreille.

Au soleil, une flaque d'eau,
un rafiot comme une allumette
pour qu'à son bout soient réunis
le grand soleil et l'infini.

Donne-lui un beau papillon,
une grenouille d'émeraude —
que dans la forêt d'absinthe
la chaumine reste chaude.

Donne-lui encore des couleurs
et beaucoup de papier chinois
pour qu'en y gribouillant ses fleurs
elle gribouille aussi ta gloire.

Et quand tout sera prêt, papa
emménagera chez elle.

(Paroles appareillées, 1927).

SOUCIS

Le diacre Yakïnte est accablé
et ses craintes ne mentent pas !
Voleur, brigand de par le Christ
il va penaud parmi les frères.

Son corps blond de condamné
s'est révolté contre la Règle.
Il bat sa coulpe, s'agenouille,
se sent charogne entre les monstres.

Peints sur le parvis, tous les Saints,
en pâles couleurs pucelles,
selon le style monacal,
de leur œil très pur le méprisent.

Car, tandis que tous les ermites
en ce temps de Semaine Sainte
s'émacient comme des bagnards
dans le jeûne et l'obéissance,

dans sa cellule, cette nuit
s'attarda une belle fille
aux seins durs, à la cuisse fine
de longue viole florentine ;

et de son Ciel, Dieu qui voit tout,
lorsque pointa le petit jour,
l'a trop bien vue, la jeune garce,
guetter au rideau pour s'enfuir.

(Paroles appareillées, 1927).

LANGUEUR

Notre fille est malade,
la fille née de mon amour.
Une ronce entre lys et laurier
l'a blessée au bout du pied
d'une venimeuse blessure.
Fille, ne t'ai-je pas dit de mettre
tes bottines à pointe d'or,
d'exorciser tous les sentiers,
de ne jouer qu'avec le Saint-Esprit
et seulement par les horizons
de t'appuyer dessus la terre ?
Ne t'ai-je pas dit de mettre
au talon, fleur de mélilot,
de frôler ronces et chardons
comme fait l'étoile avec des lumières ?
D'être la fleur qui détache
sa splendeur de la terre lourde
et monte tarir tout là-haut
sa vie d'une semaine.
Ne te l'ai-je pas dit
à l'aube, au crépuscule,
et le tout par trois fois ?

La fille gît au lit, malade
— ma fille frêle et somnolente —
comme sur un plateau d'argent
la fleur du cyprès.

Je n'étais pas à l'origine
pour te modeler de mes doigts
d'étoiles pures et d'anneaux.

Pour ton bonheur, je t'aurais mis
des paupières de nénuphars,
pour tes yeux, deux grains de rosée,
ou vers-luisants de jeune lune,
j'aurais enclos dans des bijoux
tes seins comme petits de merle
et suspendu à tes oreilles
topaze ou rubis.

Je serais allé voir comment le soleil
tisse au feuillage sa fortune;
comment le fleuve bat le roc;
j'aurais surpris l'accroissement du blé
et la façon dont penche l'aile,
sur la terre, des brises larges.
Je t'aurais formée, jour à jour,
de tout le miel de ce savoir
et pour âme, je t'aurais mis
une épée dardant haut sa pointe.

Pourtant, à mieux rêver,
je préfère ce que tu es
et que te pique et que t'écrase
ce que la terre a de vivant.

(Paroles appareillées, 1927).

INSCRIPTION SUR UNE MAISON DE CAMPAGNE

Je t'ai bâtie sur la colline aux sources,
puis ayant entouré ton silence d'étoiles
je t'ai laissé blanchir au loin parmi les arbres,
nid de douceur, égal à celui des grues bleues.

Je veux me souvenir sur ta terrasse,
filer à ta croisée les fables de mémoire,
tout en lisant au ciel les vols des saints oiseaux
ayant dessus mon toit luté leur nid d'argile.

Et chaque soir je veillerai fidèlement
qu'à ton pignon brille l'étoile impérissable
que j'allumerai solitaire
au feu de l'âme et des prières.

Et pour les gosses et les yeux apaisants
de la très-pure qui mit fin à notre errance
nous répandrons dans les chambres ce clair parfum
qui nous change le cœur en fleurs.

Et dans un coin, avec des tapis, nous ferons
un lit très doux, aux coussins bien souples,
si Jésus, voulant redescendre,
pauvre et nu, passait par chez nous.

(Paroles appareillées, 1927).

AGATES NOIRES

Comme on est porté au cœur du silence
dans la profondeur de ce ravin
de la nuit pâle, comme l'est la lune
luisant aux grisailles du soir.

Comme se perd l'âme
dans des filets vagues
bercés bord sur bord,
pour la caresser.

Comme feuillets lus,
les papillons blancs cernés d'or
sur des touffes de centaurées
dansent d'une aile fine.

Crissements de soie
noyée de dentelles —
passe un vent léger
étoilé de perles
au long de ma vitre.

Dans ma tête monte
un très vieux parfum
de sein radieux
sur lequel dormait
l'iris d'un bras frêle.

Les yeux fermés, coques de fer,
distribuent leur graine menue
aux yeux d'autrefois.
Et vers le ciel ces tristes arbres :

les voici, les sombres navires
chargés d'un lest mystérieux...

(Poème non publié en recueil).

A CACHE-CACHE

Petits, je jouerai avec vous
une fois, à un jeu bizarre.
Je ne sais trop quand, petit père,
mais cela viendra sûrement
— peut-être à la tombée du jour.

C'est un jeu sournois de vieillard,
avec des garçons, comme vous
et des fillettes comme toi.
Jeu de valets et jeu de maîtres,
jeu d'oiseaux, de fleurs et de chiens
et tout le monde le joue bien.

Nous nous aimerons sans doute toujours,
réunis, joyeux, autour de la table,
sous les bâches du Bon Dieu.
Un jour, le pied se trouve lourd,
la main gourde, le regard morne,
et la langue broussailleuse.

Le jeu commence comme un vent, tout bas.
Je rirai, puis je me tairai,
je me coucherai sur la terre
et resterai sans souffler mot
— ce sera, si l'on veut, près de l'arbre.

C'est le jeu des saints Evangiles.
Notre-Seigneur l'a joué aussi
et bien d'autres, pris de fièvres,
qui, passé les saints tremblements
ont fini le jeu, gentiment.

Ne versez pas trop de larmes
quand on m'enlève et qu'on me porte
là-bas, dans la dure ou la tendre argile
avec une espèce de cérémonie.
Le jeu commence par la mort.

Sachant la résurrection de Lazare
ne pleurez-pas, mais attendez,
comme si rien ne s'était passé
de trop neuf et de trop étrange.
Là-bas, parmi les miens, je penserai au jeu.

Le Père a pris soin de vous.
Il vous a laissé pâturages, granges,
bétail, chaumières et brebis.
Il a paré à tout besoin,
et vous avez de quoi manger.

Un jour, nous reviendrons, ressuscités,
à la maison, vers les enfants,
vers celle qui pleure en filant,
vers les vaches et les brebis,
comme gens de parole, et vivants !

Grandissez, mes gaillards, grandissez !
Sains, pétulants et d'humeur franche,
comme chez nous, de père en fils !
Pour le moment, mes beaux garçons,
père va partir pour un mois.

Il aura un peu de retard,
puis encore un peu, et encore...
Père, pour sûr, n'aura plus la force
de revenir à pied, dans le temps voulu,
de cet autre monde.

Mais vous voilà grands
et bien établis
et très bien instruits.
La mère tricote des bas
et des brassières. —
Et père ne reviendra pas.

Mes petits coqs, mes poussins, mes enfants,
tel est le jeu !
On le joue à deux,
on le joue à trois,
on le joue à n'importe quel nombre...
Le diable l'emporte !

(Paroles appareillées, 1927).

VLAD L'EMPALEUR

La paix règne au pays, règne du Sud au Nord.
Jamais ne fut aussi paisible la frontière,
et même la campagne est sûre maintenant.
De nouveaux travailleurs la bêchent et la fouissent.

Quand commence le doux printemps
le village se souvient de ces histoires.
Aux branches hautes tremble la feuille
comme en secret, dit-on, tremblaient tous les boyards.

N'en doutons plus, le Prince, le Penseur,
a formulé l'édit qui lavera le monde.
Il enfonce le pal jusqu'au gosier des hommes.
C'est au point que le cul leur touche la luette.

« Ne connaîtra ni sursis ni pitié
celui qui contreviendra à la justice ».
De plus, Vlad Très-Chrétien vous fait avec des pals
des gâteaux de blé — et des cierges !

Pour les Valaques et les Turcs
— afin que nul n'en confonde le rang —
ce respectueux de la règle réserve
un choix de pals plus longs et plus polis.

On a vu des Vizirs, comme il sied à leur Grâce,
plantés aux cimes sveltes des peupliers,
tandis que pour les Saints, les Prélats, les Evêques
était choisi un bois odorant et sacré.

Et voici le Conseil du Pays rassemblé
pour honorer le Prince de la Paix.
Vlad rêve sur son trône, en silence et tranquille.
Son âme est apaisée derrière son armure.

Or, tandis qu'à grand bruit amis et courtisans
tringuent autour de lui force hanaps de vin
pour saluer le sage édit de Son Altesse ;
il pense aux qualités des pals qu'il leur faudrait.

(Paroles appareillées, 1927).

AVANT-PROPOS DU LIVRE DES PAYSAGES

En l'année mil neuf cent sept,
par une nuit du mois de mars, soudain
s'éleva vers le ciel, de Hodivoya
et de Flaminzi et de Stanileshti, la grande flambée.

Tout au long du pays par milliers s'allumèrent
les cierges et les torches
comme si c'était Pâques et la Résurrection ;
— chandelles, ça et là, torches et lumignons ! —

Comme chez nous brûle à l'Eglise
un bourgeon de feu, un greffon
à la pointe d'une bougie,
devant l'autel, sur le chandelier aux icônes,

on vit de village en village s'étendre
le feu sur tous les tas de grains,
tant et si bien qu'en jouant, l'incendie
se promenait des greniers aux châteaux.

Allait-il s'en suivre une fête
ou la Messe des Morts !
Même les chiens hurlaient en meutes folles.
Viens à l'aide Seigneur ! C'est l'émeute au pays !

(« 1907 », 1956).

JEAN-JEAN

Dans la Cave des Morts Jean est beau
nu sur la pierre avec un sourire.
Trois nuits durant les rats l'ont grignoté.
Comme mastic sa bouche est molle.

Quand le croque-mort le chargea sur son dos
Jean semblait taillé dans la terre.
Mets-le debout. Il tiendra sur ses pieds.
N'a qu'un bras de mou. L'est cassé.

Dans ses yeux ouverts, la lumière
du frais village où il est né,
du champ où chevreaux menait paître,
s'est, l'étrangère, coagulée.

Loin du foyer, saisi par les boyards,
loin du deuil de petite mère...
Sur tout son corps rien que taches et poils.
Même les poux sont morts de faim.

(Fleurs de moisissure, 1931).

LE DON

Vêtues de leur peau d'amidon
les patates vont accoucher.
Tout l'hiver s'y sont préparées,
avec les taupes, les ténèbres,
les courtilières et les vers.
La moindre motte les engrosse
comme des chattes
et leurs pis vont se gonflant.
M'entends-tu ?
Les patates accouchent.
Ecoute-moi,
un don les a touchées,
tout virginal, puceau, candide,
du haut du Ciel.
Le Très-Haut, l'Eternel
ne dédaigne pas de porter
ses outils jusqu'en ces tubercules.
Il usa, pour leur verrue tiède
des mêmes sortilèges que pour l'émeraude.
Une nuit,
leur peau s'emplit de lait
et se gonflent des bourgeons
au bout de leurs durillons.

(Petit livre du soir, 1935).

LE SOUPER

Dans le froid, la mélasse,
c'est le convoi des voleurs.
Racle la chaîne lourde
au bourbier de sueur.
Ils vont à la pitance.
Le soir tombe et il pleut.
Une louche - une pelle -
et deux baquets de jus.

Quelques-uns ont tué.
D'autres vont expiant
un larcin ou un rêve.
C'est tout un. Même prix :
abattre le richard
ou soutenir le faible.

Les têtes, les épaules,
les hanches et les pieds
sont maigres à vomir.
Paraît qu'en leur écuelle
d'où sort ce brouillard jaune
ils transportent leur sang.

(Fleurs de moisissure, 1931).

AU JEU DE QUILLES

Une poigne de plomb, s'était abattue sur sa bouche ;
Son crâne était tuméfié ;
le godillot lui avait cogné dans la tripe.
Un instant, il ne vit qu'un orage d'étoiles.
Il vacilla sur un talon.
— « Ah ! tu veux gagner et c'est toi qui m'attaques ! »
Il raidit son épaule, il crispa le menton,
son dos, il se le fit de roc.
Advienne que pourra !
Il retroussa ses manches et découvrit deux bras
tout bourrelés de racines de muscles
et tatoués d'initiales et de dentelles bleues.
Le plancher tremblait sous ses pieds —
L'heure pesa, terrible.
Le courtaud s'allongeant, le géant se voûta.
Les yeux fourmillaient d'yeux féroces.
Un coup de poing ! Il claqua sur les dents,
sur la pointe de ces crocs de chien.
L'autre en eut les doigts cisaillés.
— « Si la torgnole te fait mal
Hé ! le Grand, on se foutra de nous ! »
Il saute en arrière.
Le courtaud s'avance, hérissé,
boulu comme un porc-épic et prêt à affronter
l'ouragan de ce malabar des montagnes.

Le courtaud bondit, lui mord la moustache.
L'autre en crache
du sang et des squasmes.
— « Hé-là ! Mettez-lui le grappin dessus !
Venez par ici !
— « Ta gueule ! Il a bien fait de lui cogner dessus ! »
Courtaud a déchiré la lèvre de Grandet !
Maintenant ou jamais !
De nouveau se rencontrent
et de nouveau s'empoignent et se cognent.
Le grand s'écroule, reçoit en plein gosier
un coup de godillot.
Il se relève en titubant.
Porte la main à son couteau.
— « Ecartez-vous ! Faites leur place ! »
Mais le Grandet n'a pas de veine.
Le Courtaud en haillons, ayant perdu ses braies,
d'un dernier coup lui fend les couilles.

Et la cause de la fête,
c'était Georgette.

(Fleurs de moisissure, 1931).

CONCERT MUET

Auprès du lit de mon voisin
est venu, cette nuit, le Bon Dieu
avec bâton, anges et Saints.
Tellement ardents
qu'il s'était fait dans l'hôpital
une chaleur de sein sous un châle.

Sur leurs cors et leurs violons
ils jouèrent leur prière
puis la bénédiction donnèrent
près des lits et des médicaments.

Deux anges apportèrent un livre
aux fermoirs brisés,
deux une icône,
deux une crosse,
et deux une couronne.
Les diacres en beaux surplis
descendaient des hauteurs lointaines
laissant fluer sous leur talon
des fumées de myrrhe et d'encens.

S'entrecroisèrent les flammes
des cierges de cire.
L'échelle d'un Royaume des Cieux
avec ses barreaux de cristal,
descendait dans l'infirmerie

au-dessus du lit du larron.
Les assistants parlaient par gestes
avec lui, très dévotement.

Grandissaient dans le corridor
de longs peupliers de glace
et la lune, banjo d'argent.
Je l'ai entendu murmurer,
toute la nuit leur a parlé,
à chacun et à l'icone,
d'Elle, la toujours pure, sainte et vierge,
Marie, Mère de Dieu.

Laissez-le donc ! Il ne vous entend pas.
Ne voyez-vous pas qu'il a des visites,
Monsieur le Greffier ?
Des gaufres célestes
remplissent les barreaux
où pendent aussi
des veilleuses d'étoiles.
Les fenêtres closes
luisent de patènes et de corporaux ;
et la chambre de misère
a répandu toute la nuit
la pure odeur du Paradis.

Je l'ai trouvé
recroquevillé.
Maintenant, il gît dans son lit.
Où est son âme ?
Je n'en sais rien.
Elle est partie.

(Fleurs de moisissure, 1931).

STANE, CAPITAINE

Le pays est en émeute.
— Où courez-vous en bande, bonnes gens ?
Ce n'est pas le jour du marché ni la foire.
— Nous sommes partis comme ça, au petit bonheur.
Puisque nous ne sommes pas encore morts,
vieillard sois béni !
et que c'est le printemps
ne faut-il pas aller caresser les boyards ?
— Savez-vous bien ce qu'il faut faire ?
— Non, nous n'y avons pas pensé.
Le fiel nous étouffe
Il faut que ça sorte.
— J'estime
que l'on ne peut faire de bonne besogne
sans ordre.
Vous allez perdre assez de sang.
Pourquoi courir si loin comme des sots ?
Pourquoi n'avez-vous pas choisi un capitaine ?
— Mais si. C'est Stane.
— Ecoute un peu, Stane, capitaine,
qu'avez-vous décidé de faire à Straoïné
pour que vous couriez les chemins à pied,
n'ayant que vos seules épaules
et des besaces déchirées ?

Est-ce une révolte ou une plaisanterie ?
Et, puisque nous parlons, qu'arrivera-t-il
quand vous aurez craché sur la loi
sans avoir tout pesé.
— Ben, tu vois ! nous n'y avons même pas pensé.

Et les hommes s'en furent
et longtemps ils marchèrent
comme je disais, avec le bon Dieu.
Sur le tard, on aperçut au loin
brûler l'horizon comme des scories
et les peupliers flamber comme des torches.
Des troupeaux de bœufs et de chevaux
beuglaient et hennissaient
du côté de l'incendie.

Les hommes brisèrent les canapés, les pianos à queue,
chièrent dedans.
Ils démolirent les armoires,
les vidèrent pêle-mêle,
mirent le feu partout :
tapis, habits, draps, matelas,
fauteuils, rideaux,
en toute hâte.
On creva les tableaux à coups de pied.
On brûla les garde-manger
et pas un n'avala une miette
et pourtant il y avait
toutes sortes de nourritures, et des fameuses !
et des barriques pleines de vin cher !
Mais toutes ces victuailles amassées
c'était le prix du sang et du péché !

Crépuscule. Une bande rentre au village.
Le vieillard réapparaît.
Un homme tenait en main un violon.
Un autre une pelote de ficelle
un autre le dossier d'une chaise,
un autre encore un râteau brisé, une pelle...
— Je croyais que vous alliez ramener du bétail,
du blé, des chariots remplis jusqu'au bord, voyons !
J'ai entendu crier des troupeaux de bœufs,
de moutons, de chevaux.
Ils ont brûlé toute la nuit.
Après tant de misère, après avoir tant attendu,
c'est tout ce que vous avez su faire !
C'est ça votre victoire !
Mais pourquoi donc avoir bougé ?

— Ben, tu vois, dit Stane, nous n'y avons pas pensé.

(« 1907 » - Paysages, 1956).

TINCA

Son panier rempli de brins de soleil
— l'appuyant contre sa hanche, à la ceinture —
gerbe d'yeux jaune elle portait,
avec des cils de lait et des œillets de nuit.
A la mûre de son sein
les beaux fanfarons, les piliers d'auberge,
se rivaient de tous leurs yeux.
— Qui désire encor la fleur d'oranger ?
Toi, hé ! Tinca ! Les sandales de soie,
les colliers, les boucles d'oreille,
ce n'est pas Nastassé qui te les a offerts !
Les dix bagues de tes dix doigts
ce n'est pas lui qui te les a glissées !

Qui a peloté ta chair brune
et a bu l'air que tu soufflais ?
A qui as-tu donné pour qu'il y morde
ton corps d'impératrice ?
Qui a dénoué ta chevelure à l'odeur de tabac
et a baissé ta chemise et tes bas ?
Qui dans ses bras poilus t'a enfoui la tête
et t'a fait jouir jusqu'aux os ?
Tu n'as voulu dire à personne
où tu couchais, douce putain, muguet de mai !

Nastassé, lui, le condamné,
ne t'a enfilée qu'une fois
mais tout entière, de son couteau.

(Fleurs de moisissure, 1931).

RADA

Une fleur aux dents
Rada est une églantine aux épines brûlantes.
Elle joue dans la fange
la guêpe du soleil dans les cheveux.
Elle se penche, se relève, saute
et tintent ses colliers
comme l'écume des mers.
A demi elle se courbe,
pose hardie sa hanche et lance
un pied vers le nuage,
jusqu'au ciel nocturne où le Sagittaire
arrête le vol des vautours d'argent.
Elle a découvert en dansant
sa pivoine noire et son pucelage.
J'ai vu s'ouvrir et se fermer l'écrin
d'un bijou de sang.
J'y fourrerai la bouche
et étreindrai la statue d'ambre,
je la crucifierai, avec la poigne du maréchal-ferrant
lorsqu'il couche à terre, hennissante,
la pouliche.
Dis-lui qu'elle ne fasse plus
saules, nénuphars et jets d'eaux,
nuages, jardins et rétables
lorsqu'elle danse.
Je suis malade de son odeur.
Je suis malade de sa chanson, mère !
Amène-la moi !
Pour qu'elle danse sous mes cuisses
et qu'elle gémisse.

(Fleurs de moisissure, 1931).

VENT D'AUTOMNE

Dalles de clarté sur le monde
— église de résine et de fumée.
Les hommes ivres de vif azur
sentent grandir en eux l'aurore des prophètes.
Si neuf, le sein du jour, si froid, fragile et vierge,
tourne en son rond toute l'humanité.
Son fin toucher de satin lisse
pose un joyau sur l'âme et la poitrine.
Le gravier roux, les graines du jardin,
ce sont les grappes partout pressées de la lumière.
Des tapisseries fatales se tissent
où vont les feuilles s'appourrir.
Au temps pascal de l'âme, comme aux sources,
boivent les chèvres du souvenir !
et le pinson de son flûtiau de verre
mêle les jeux des chattes, des chevreaux.
Le bruit du vent apporte un cri de nouveau-né
comme un signe de la terre.
Nourrisson né en moi, il reste en moi le tout-petit,
et vers ses bras je lance
la branche de l'An neuf aux rubans de lumière.

(Paroles appareillées, 1927).

PEUT-ETRE QUE C'EST L'HEURE

Peut-être que c'est l'heure, puisque tombe des arbres
tout ce qui fut de feuilles qui brillèrent
de voir ce que je fus aussi, paisiblement,
et de juger de ce trait d'ombre qui fait mal ;

sans humilité ni jactance,
se souvenir minutieusement de soi ;
regarder se briser les lignes de la craie
sur ces rochers où témoigna le pas fragile.

Un jour, brasier des nains, une nuit, feu des astres !
Ici, crucifiés. Là, libres et grands — souvent petits :
Bouviers pour chrysanthèmes, augures pour fourmis !
Au dessus, les vautours planaient dans le grand ciel...

Si tes genoux ont connu les épines,
pourquoi s'amertumer de ce qui fut ?
N'est-ce pas l'automne ? Bâtissons en nous un abri
serrons le rien, près des maisons, au chaud !

Aux antiques autels prenons l'antique cendre
et portons-y la flamme et la fumée !
Qu'ils soient semence aux futures campagnes !
En espérant la récolte tardive — ma douleur.

(Paroles appareillées, 1927).

L'OMBRE

Je te poursuis le long des ères et des âges et des siècles,
depuis ce temps où tu marchais à quatre pattes,
où tu errais dans la terreur, traquée des bêtes
et n'avançais que pour le gîte et le manger,

compagne sans un mot, immobile ou mouvante,
copie fidèle, identique à ton moule ;
côte à côte nous nous serrions, épiant aux aguets,
le pas de plomb des bêtes sous les branches.

Ainsi cachés au fond des grottes, toi et moi,
savais-tu que tous deux nous n'étions que le même,
par une double essence ajointés ici-bas,
grâce au faible tissu de l'air qui nous divise ?

Je suis cette ombre irréductible à toi liée.
Je t'ébauche à jamais la forme de ton corps
sur les sables brûlants ou les rocailles frustes,
comme un noir d'araignée tournant autour de toi.

Je suis ce pan de nuit, l'offre pour ta naissance.
Je sors et rentre en toi à l'aube ou au couchant.
Tu me fuis, me reviens dans la grande ténèbre,
moi, le double de l'homme et des jours qui s'en vont.

Toute l'histoire en moi se dépose, invisible.
Devine donc le temps, s'il sera vide ou plein.
Les gonds des murs, dans le secret, tournent sans bruit,
et seul en sort un signe de fumée.

(La Louange de l'Homme, 1957).

EX LIBRIS

Beau livre, honneur à qui te fit,
de pensée lente et de sage mesure.
Tu es la forte fleur épanouie
entre ces mains lorsqu'elles t'ouvrent.

Tu es violon qui chante seul
l'amour entier sur un cheveu.
En vérité, toutes tes pages
sont imprimées de lettres saintes.

Un charnel prend la boue des cimes,
il en soulève un grand fantôme
de rêveries, d'ombres, d'odeurs
et le fait vivre parmi nous.

Mais plus grave est le chant,
plus vain paraît le sacrifice.
Livre aimé, ô mon inutile,
tu laissais nue toute question.

(Paroles appareillées, 1927).

TUDOR ARGHEZI.

(Traduction de Luc-André Marcel).

PHILIPPE JACCOTTET

SONGERIES
EN FACE D'UNE OMBRE

...Il est un seuil sur lequel je me suis toujours arrêté, avec crainte, avec gêne. Faute d'expérience, d'abord. Ou peut-être parce qu'un commencement d'expérience me disait qu'il y avait là une porte verrouillée, un obstacle difficile à franchir, dont il m'était difficile, en tous cas, de parler.

L'élan que j'avais connu, qui m'avait entraîné quelquefois dans de si beaux domaines, ma passion de la poésie, l'assurance où j'avais été par instants de savoir ce qu'était la plénitude, ce mouvement non point tant de vol que d'une marche comme ailée, telle que Dante l'imagine aux âmes du Purgatoire à qui la perfection est promise, ou possible, allaient-ils se briser sur cet obstacle, ou le franchir ? Ou se passerait-il autre chose encore ? C'était ce qu'impatiemment je désirais savoir.

Je ne parlerai pas de ce qu'il est si facile d'imaginer en ce temps de croissante violence, ni même de ce qui hante nos songes ; mais de ce que j'ai vu dans les circonstances les plus claires et les plus banales. Une seule fois je me suis trouvé dans la proximité de la mort, il semble que ce soit infiniment peu : cela suffit néanmoins pour que chancellent nos plus profondes assises. Cette mort proche (mais en réalité toujours proche), je l'ai vue (et je ne puis me le rappeler, je ne puis en parler sans nausée, sans terreur) travailler avec la lenteur patiente d'une invisible machine, d'un outil, contre quoi il n'y avait déjà presque plus rien à faire. Il s'agissait d'un petit homme d'assez piètre apparence, âgé d'une cinquantaine d'années semblait-il, qu'un camion avait renversé et qu'on avait transporté d'urgence, tel qu'on

l'avait trouvé dans la rue, à l'hôpital. Un petit homme vraiment malingre, vraiment pitoyable et obscur, pauvrement vêtu, sans force, sans courage ; n'importe qui, visiblement, et l'une de ces ombres innombrables que personne ne viendrait chercher pour la confier à une garde plus attentive, à quelque célébrité de la Médecine, ainsi qu'il arrive pour ceux que l'argent ou tel mérite, illusoire ou réel, distingue de la foule sans nom. Mais peu importe même cela, en fin de compte, puisqu'il nous représentait tous, et aussi bien les seigneurs, les capitaines, les génies, à l'heure où s'écroulent les ultimes remparts. C'est à peine si aujourd'hui encore je puis le regarder en face, et pourtant, pendant des heures, mes yeux ne le quittèrent point. Il n'y avait nul prêtre auprès de lui pour, de ses prières, l'endormir ou le guider. On faisait simplement, et c'était déjà beaucoup, tout ce que la science peut faire pour sauver une vie, on combattait à coups de transfusions la baisse inquiétante de la pression sanguine (et peut-être même finit-on, cette nuit-là, par réussir, je ne l'ai jamais su). Je crois qu'il n'était déjà plus grand'chose, que toute la force de son esprit s'était réduite à un gémissement toujours le même, puéril, sans grandeur ni éclat d'aucune sorte, tandis que le sang se retirait lentement de son corps. Que pouvait donc signifier, au chevet de cet homme malmené, l'idée que j'avais eue parfois d'un passage aisé dans la mort ? Est-ce qu'il n'était pas visiblement en train de se démanteler peu à peu, non pas comme s'il se noyait, non pas comme s'il tombait dans un trou, mais comme s'il devenait de plus en plus petit, douloureusement petit et faible, jusqu'à n'être plus bientôt qu'une plainte à peine perceptible au fond de la longue, dure, torride nuit ?

Je pouvais bien admettre (ou envisager la possibilité d'admettre) un esprit jusqu'au bout assez fort, assez clair, pour *passer outre ;* puisant dans les ressources de sa foi, ou de son détachement, ou simplement de son honneur, une puissance qui l'emportât sur l'affreux outil en plein travail. Mais qu'en était-il pour cette âme banale, peut-être sans résistance, sans grandeur, sans foi aucune, peut-être presque entièrement dépourvue de mérites, peut-être même cent fois coupable ? Où aurait-elle pu trouver la lumière si en sa vie même elle l'avait presque toujours, ou toujours ignorée ? En vérité, j'ai souhaité alors ardemment pour elle l'existence d'un Dieu inconcevablement miséricordieux aux yeux de qui aucune créature ne fût anonyme ou trop vile pour être préservée et sauvée, afin que cette âme reposât une fois en paix dans la

plénitude, elle qui sans doute avait longuement et durement peiné dans les rues de cette ville où elle avait fini par être écrasée ! Je comprenais bien que l'histoire du Jardin des Oliviers et du Calvaire avait été vécue précisément pour cet homme-là, afin qu'aucune nuit ne parût plus jamais trop obscure pour être franchie, nulle faiblesse trop faible pour triompher, d'une certaine manière, de la force. Tel était évidemment le sens de ce qu'avait crié le Christ : qu'il était abandonné, qu'il ne trouvait plus aucune aide, que cette épreuve était décidément trop difficile, que lui aussi se heurtait à un mur... Lui qui avait été la Lumière.

(*Le paysage de Majorque :* le mot qui m'est revenu obstinément à l'esprit quand je regardais autour de moi est celui de *richesse* — cela sans aucun rapport avec l'aridité, ou la fertilité du sol. — Cherchant à exprimer ce que j'éprouvais entre la mer et les forêts de pins, sous cette lumière éblouissante, je sentais qu'il me fallait parler de la force, de la proximité, de la richesse du visible. Le bleu dense de la mer, le vert profond des bois, l'aération du ciel, la chaleur du sol : en tout cela, ni hésitations, ni tremblements, ni détours, ni intermédiaires : un éclat presque immobile, des présences souveraines. Et si j'entrais dans une église au parfum de jasmin, je voyais les ors des autels, des candélabres, des retables, les feux des cierges répéter, concentrer encore, à l'abri des hauts murs, ainsi qu'on amasse des fruits dans la fraîcheur de la cave, ainsi qu'on suspend dans l'ombre d'un château les armures des batailles et les uniformes des grandes fêtes, cette éblouissante richesse du monde. Mais dans cette ombre aggravée, plutôt qu'éclairée par les ors, je voyais passer ou s'agenouiller des femmes plus obscures encore, endeuillées — en qui devait brûler aussi telle flamme secrète ; — et sachant la condition de ces femmes, connaissant leur histoire par ouï-dire ou parfois de plus près, je pouvais comprendre que leur seul gardien, leur seul guide fût ce pitoyable Pendu couvert de sang. Comme si tant de nuit ne pouvait être franchie que par un excès d'obscurité, tant de faiblesse acceptée que par un excès de faiblesse, tant de malheur dépassé, effacé, que par un comble de malheur...

Alors je me rappelai une voix qui parlait la même langue que ces femmes en prière ; je l'avais écoutée à nouveau avec une stupeur éblouie ; elle disait :

vivo sin vivir en mi
y de tal manera espero
que muero porque no muero (1)

Elle disait, bienheureuse :

cuando más alto subía
deslumbróseme la vista
y la màs fuerte conquista
en escuro se hacía
mas por ser de amor el lance
di un ciego y oscuro salto
y fui tan alto tan alto
que le di a la caza alcance (2)

Et je voyais vraiment ces mots monter comme des flèches, comme des flammes, vers les cimes du ciel, il me semblait n'en avoir jamais entendu de plus ardents ni de plus purs. D'autres bondissaient ou volaient plutôt au-dessus des terres dans une course impatiente et limpide :

buscando mis amores
iré por esos montes y riberas
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras
y pasaré los fuertes y fronteras (3)

pour s'achever dans un repos au-delà duquel on ne pouvait plus rien souhaiter, dans la plus tendre demande qui fut jamais :

a las aves ligeras
leones ciervos gamos saltadores
montes valles riberas
aguas aires ardores
y miedos de las noches veladores

---

(1) je vis sans vivre en moi
et de telle sorte j'espère
que je meurs de ne pas mourir

(2) quand plus haut je m'élevais
ma vue en fut éblouie
et la plus forte conquête
à l'obscur s'accomplissait
mais l'amour donnait l'élan
d'un aveugle et obscur saut
et je fus si haut si haut
que ma proie je l'atteignis

(3) cherchant mes amours
j'irai par ces monts et ces rives
je ne cueillerai pas les fleurs
je ne craindrai pas les fauves
et je passerai les forts et les frontières

por las amenas liras
y canto de serenas os conjuro
que cesen vuestras iras
y no toquéis al muro
porque la esposa duerma más seguro (4)

L'obscurité était devenue maintenant un guide meilleur que le jour :

oh noche que guiaste
oh noche amable más que el alborada
oh noche que juntaste
amado con amada
amada en el amado transformada (5)

Toutes paroles intraduisibles d'être à la fois si sonores, si précises et si simples... Je croyais enfin les comprendre, ici, parce que sans le savoir, sans le vouloir, elles exprimaient aussi un secret du paysage que je m'efforçais de cerner : le feu aveuglant de la lumière que ne cessaient d'éventer, d'éparpiller les vents venus de la mer, cette sonore animation de l'espace, ces flammes blanches de l'écume sur les rocs, et d'un bout à l'autre du lieu comme un frais incendie... Mais justement, je ne voulais pas me laisser entraîner à nouveau par ces souffles ; je voulais revenir en dépit d'eux — ou seulement avec leur présence dans mon cœur — à cette âme arrêtée, maltraitée, écrasée sous la meule — ainsi le grain sous l'obscurité de la pierre qui tourne, même si les eaux du canal sont toujours scintillantes, et la mousse du plus tendre vert, et les hirondelles à garder la cour, tels des archers noirs...).

Il avait mal partout, il n'était plus que peine et douleur : même l'effroi, peut-être, n'aurait plus trouvé assez de place dans son esprit écrasé. Il était pitoyablement pâle, désarmé, abandonné. Si sa femme, qui était accourue l'après-midi, à peine moins minable

---

(4) oiseaux légers
lions cerfs daims bondissants
monts vallées et rives
eaux vents ardeurs
et craintes des nuits éveillées
par les agréables lyres
et le chant des sirènes je vous conjure
que cessent vos colères
et ne touchez par le mur
pour que l'épouse ait sommeil plus sûr

(5) o nuit qui me guidas
o nuit plus aimable que l'aube
o nuit qui joignis
l'aimé avec l'aimée
l'aimée en l'aimé transformée

que lui, pour emporter ses vêtements couverts de taches, avait pu passer cette nuit à son chevet (mais sans doute un règlement quelconque l'interdisait-il), peut-être n'aurait-elle été pour lui qu'un miroir brouillé par les larmes où son tourment lui serait apparu redoublé. Cette petite vie, cette minuscule et lente mort : les milliers de vies et de morts semblables dans le monde... La saleté de l'homme, ce qu'il cache au plus secret de soi. Les pires pensées. Meurtres commis en songe ou dans la rue noire, crachats sur des faces déformées par l'épouvante, méchanceté lente, interminable, acharnée. Il ne m'était que trop facile, cessant un instant de penser à lui, d'entrer en imagination dans les quartiers de l'enfer. Moi qui avais toujours été gardé, protégé de tout mal par la tendresse, la crainte ou simplement les circonstances, je n'avais pas un grand effort à faire pour voir l'homme dont plus rien n'arrête la basse sottise, l'ivre férocité ; l'homme entraîné par les monstres de ses songes (que nous connaissons tous) jusque dans le plein jour, ragaillardi par leur course effrénée, armé d'un fouet à épines ou de n'importe quelle lame, ébréchée ou non, et ses victimes sur les planchers des chambres qui avaient pourtant connu, elles aussi, ne fût-ce que quelquefois, l'invasion de la tendresse avec la lumière du soir.

A ce fouet qui frappait, n'aurais-je jamais à opposer d'autre défense que ces souffles, des parfums ?

Je crois que la mort d'un homme restera longtemps pour moi cette tache de sang sur un oreiller d'hôpital, cette tache dont l'extension féroce signifiait l'accroissement de l'obscurité et de la faiblesse, cette tache de toutes manières dégoûtante, mais cette nuit-là vraiment menaçante, monstrueuse, impénétrable. Sans aucun doute, elle s'étendait à ce moment-là pour moi bien au-delà de ses limites réelles, cela devenait je ne sais quoi d'intolérable et d'innommable qu'il serait bien trop élégant de comparer même à la plus ténébreuse, à la plus longue nuit ; cet innommable, plus qu'aucune nuit, prenait la place du jour, l'effaçant moins qu'il ne l'altérait, qu'il ne l'empoisonnait. Je voyais pourrir la plus claire lumière, l'air le plus pur ; j'avais du mal à respirer parce que j'imaginais dans la très fraîche et féminine vigueur la possibilité de cette même invasion, j'avais du mal à tenir les yeux ouverts et pourtant si je les fermais l'innommable croissait encore. Etait-ce devant la nuit que mon élan s'était brisé ? J'en connaissais trop bien la douceur, les feux, les étendues ; elles-mêmes, les blêmes

songeries qui précèdent l'aube, une lampe suffisait à les disperser. Etait-ce devant l'inconnu, la menace de l'incompréhensible ? Là encore, il m'avait paru que je pouvais continuer à avancer, que rien ne pesait qu'avec un peu de courage... Non. C'était cette seule tache, en fin de compte plutôt petite, pas plus grande que la main en tous cas, cette tache innombrable qui était le dernier obstacle.

Je devinais ce que cet homme m'aurait dit, s'il l'avait pu, ou ce que j'aurais appris de sa vie si j'avais été son voisin dans l'un quelconque de ces grands immeubles noirs de Paris que je connaissais bien pour y avoir vécu à côté des plus médiocres destinées. Il est rare que nous interrogions avec une vraie sollicitude les gens que nous rencontrons (et même ceux dont nous sommes les plus proches) ; si nous le faisons, il est non moins rare qu'ils nous répondent avec confiance. Mais supposé qu'il l'eût fait, qu'il eût obtenu soudain de sa vie une vue claire...

Il se tient dans l'ombre de sa cuisine, la lampe à abat-jour de perles n'éclairant que la table sur laquelle brillent le bord d'une assiette ailleurs ternie par les déchets du repas, et ici et là un reflet sur la toile cirée à fleurs. Il réussit à parler parce que la lampe le cache, parce que derrière les murs, malgré la fenêtre fermée, on entend encore des voix, des cris, les chansons de la radio répercutées par les quatre côtés de la cour. Il n'y a donc aucune solennité dans ce moment, le vieil homme s'est détaché simplement un tout petit peu du cours de sa vie, il essaie de respirer un moment en dehors de ses obligations qui font une chaîne ininterrompue d'ordinaire pour le tenir captif de l'aube à la tombée du jour, sa femme est chez la voisine, et il n'y a plus d'enfants à la maison depuis quelques années. Il ne parlera pas longtemps d'ailleurs, cela n'est nécessaire ni à lui ni à moi pour envisager ainsi dans un recoin d'ombre sa longue vie d'ombre. Il dit seulement quelques mots de temps en temps, puis il fait tomber la cendre de sa cigarette dans le cendrier du fourneau, ou il se tait en posant les mains sur ses petits genoux. Je retrouve en l'écoutant les éternelles images de l'enfance, les batailles dans les rues, des soirs plus souvent sombres que tendres, des courses éperdues, le ventre vide, dans les terrains de banlieue à la poursuite d'une fille moins réservée que les autres. Il ne s'est attardé qu'une fois sur ce temps que sa lassitude d'aujourd'hui semble envelopper de brume : c'est lorsqu'il s'est rappelé tout à coup une promenade en barque, un dimanche, sur la Marne, les

ombrelles multicolores des femmes de commerçants, une gamine qui était tombée à l'eau tout habillée avec ses mille dentelles et qu'on avait repêchée avec de grands rires, dans un éclaboussement de gouttelettes scintillantes ; et sur l'une des rives, entre les arbres, des familles étaient installées autour de nappes très blanches, tandis que sur l'autre passaient des voitures à chevaux et des vélos visibles par fragments aveuglants dans la poussière...

« Je me suis marié au retour de la guerre et, croyez-moi, monsieur je n'ai rien retrouvé dans ma vie, depuis lors (je travaille aux messageries X), des histoires qu'on m'avait racontées quelquefois, au front, ou des livres que j'avais essayé de lire. Le souci rendrait mauvais des hommes meilleurs que je ne l'ai été, je n'ai pas entendu longtemps ma femme chanter en mettant le couvert du soir, et il y a eu pour peser sur nous une force telle que bientôt nous n'avons pu que nous aider à ramper ensemble de l'aube à la nuit tombée. Nous sommes retournés quelquefois au bord de la Marne avec les enfants ; ils avaient l'air de s'amuser, chacun était content de respirer un peu l'air de la campagne, mais pour elle et moi il y avait toujours un moment ou l'autre une pensée sombre qui nous plaquait à nouveau tout contre le sol, à la hauteur où nous semblons condamnés à vivre, Et quand l'un des enfants tombait malade (le cadet n'a pas survécu), nous n'avions presque plus la force de nous en étonner, c'était seulement un peu plus de désordre, un peu plus d'ombre dans nos étroites années. Tout juste si l'autre guerre n'est pas venue nous distraire en nous enfonçant encore plus bas avec plus de violence... Car le pire était bien de penser qu'il n'y avait aucune raison visible pour que cela changeât un jour... »

Je ne lui demande pas de détails, je les connais tous d'avance : les péripéties du chagrin sont interchangeables. Je ne sais même plus s'il a continué de parler ou s'il s'est tu, et si c'est à ce moment-là que je suis reparti. C'était désespérant à force de ressembler à toutes les histoires que j'avais pu lire dans les livres ou côtoyer dans ma vie. J'aurais pu aussi bien ne pas le laisser parler et seulement le considérer un instant, là, dans sa cuisine, à la fin de la journée, derrière l'assiette éblouissante ou souillée selon les endroits, déjà si fatigué qu'il ne pouvait plus rien attendre sinon une nuit assez pesante pour l'assommer sur son lit jusqu'au hâve recommencement du jour, quand sa femme se retournerait en soupirant comme

pour se cacher de la lumière dans le désordre de ses cheveux vieillis ; sa femme moins patiente que lui, et qui criait parfois comme pour le réveiller de sa torpeur forcée, mais ne réussissait qu'à l'y enfoncer davantage. A ce point de la fatigue et de la peine, seules pouvaient être entendues encore, je le comprenais bien, les plus sottes invites : l'image d'un calendrier au mur avec un port bariolé et des voiles plus blanches que nature, et dans leur journal ou « au poste », comme ils disaient, les plus criardes illusions : des palmiers, des palaces, des belles filles toujours éclatantes parce que régulièrement renouvelées... Toute une vie dans la poussière, dans la suie, l'avait conduit à ce lit pas très propre où il s'achevait en tache de sang.

Je n'ignore pas pourquoi je l'ai imaginé ainsi, avouant par bribes sa tristesse, ni pourquoi je l'ai tant regardé quand il était près de mourir. Je ne poursuivais pas la satisfaction d'un plaisir malin, je ne voulais pas séjourner à tout prix, après tant d'autres, dans la cendre ; au contraire, je m'étais dit souvent que la parole ne devait servir qu'à éclairer, si tel était, ainsi que je croyais l'avoir compris, son perpétuel pouvoir. Mais toujours me reprenait la crainte que cette clarté fût vide, fallacieuse ; et, en quelque sorte, que je dusse rougir de m'en être servi, et paré, quand existait cette douleur si proche, incompréhensible et innombrable. Somme toute, j'étais comme quelqu'un qui ne pourrait faire confiance qu'à un feu inextinguible et qui s'acharnerait à déchaîner sur celui qu'il nourrit les souffles les plus violents, afin de s'assurer qu'il y résiste. Je me trouvais presque seul, presque anonyme, pour porter à l'extrémité d'un monde en ruines une lanterne sourde, et l'exposer à cette extrémité du monde, dans le froid, dans l'obscurité, dans la poussière ; et demeurant longtemps immobile et attentif, je m'interrogeais sur la substance de ce feu comme sur celle de l'abîme que je ne réussissais pas plus à franchir que mon feu ne parvenait à l'éclairer.

Faut-il donc mépriser ce regard qui ne réussit pas à franchir une tache de sang ? De ce sang même dont il est nourri ? Il y a en nous une puissance de regarder le sang et d'en avoir horreur qui nous fait avancer au-delà de nous-mêmes (ou du moins nous en donne l'idée), mais jusqu'où ? Une puissance qui fit aux Grecs imaginer les dieux privés de sang... Pourtant, depuis les enfers sumériens dont la porte se couvrait de poussière, les bas-fonds où Ulysse vit vaciller des

« têtes sans force », les cercles de feu où Dante s'enfonça, quelle fut notre avance ? Sinon celle-ci, que notre monde semble devenu peu à peu un monde d'ombre, de feu et de poussière ? Ces profondeurs qui fascinaient l'esprit en l'épouvantant, on dirait que le temps les a fait monter à la surface, et que c'est en elles maintenant que nous errons, écrasés, meurtris, presque à bout. Quelle est donc cette force qui nous arrête, nous accable, nous avilit ? Que signifie cette force, et le regard que nous jetons sur elle, avec horreur ou avec un frémissement de plaisir ? La science si prodigieusement habile à peser les astres les plus lointains et à comprendre jusqu'aux mondes que nos sens ne perçoivent plus, échoue à calculer cette part d'innommable ou d'indicible qui devrait nous importer plus que toute autre. Les grands mots qui étaient censés nous servir de guides pour un véritable progrès s'étendent au point de couvrir les pires ignominies, et nous ne pouvons plus que nous en détourner. Quelle autre science trouverai-je encore pour me permettre de bâtir, et quelle chance de bonheur devant cette tache qui grandit ? Ou apprendrai-je seulement qu'il faut habiter ce qui ne se bâtit point ?

De plus en plus clairement, je comprends qu'en dressant devant moi cet obstacle, je contrains mon esprit à un choix peut-être capital. Portant un faible feu sur les bords de cet abîme où un homme, n'importe qui, s'engouffre ou s'enlise, et me demandant si ce feu éclaire l'abîme ou si l'abîme l'éteint, je crois constater que ni l'un, ni l'autre ne se produit. Quoique menacé dangereusement, le feu s'acharne, se perpétue ; quoique par éclairs apparemment franchi, l'abîme dure et demeure impénétrable. Mais on dirait qu'ils s'attirent l'un l'autre, qu'ils ont besoin l'un de l'autre ; enfin, c'est presque comme s'ils étaient amants en même temps qu'ennemis. La poésie s'avance vers l'ombre, soucieuse de la dissiper, mais privée de ce souci ferait-elle encore un seul pas ? L'ombre approche le jour, cherche à souffler son feu, trouve dans sa haine du jour l'aliment de sa croissance.

C'est peut-être à ce moment précis, à moins que je me trompe sur les explications de ses commentateurs, que commence l'effort du *zen* : ne pouvant supporter cette guerre, il demande qu'un bond inconcevable, prodigieux de tout notre être l'efface comme d'un coup de chiffon. De même quiconque a atteint l'extase semble ne plus voir en ces ennemis que des alliés : toute l'ombre déchirée, dissoute, anéantie !

Toutes les apparences absorbées ! Et la souffrance n'aurait plus été qu'une occasion d'accéder à cette unité...

Pour moi, j'ai envie maintenant de m'en retourner vers une vallée profonde où je vois déjà se réunir et s'élever les fumées de la nuit proche ; je sens encore dans mon cou le souffle du glacier, et la lumière qu'il projette sur les parois n'a pas quitté ma mémoire, mais avec quel bonheur je retrouve le chemin sous les arbres au fond duquel une lampe éclaire ces verres qu'un soupir ébrèche, ces fruits dont la saveur est brève, la femme dont la beauté change et se fatigue ! O mesure dont les angles sont blessants et le toit bas, j'ouvre la porte et j'invite à entrer avec moi l'insaisissable fraîcheur de la nuit. Nous entendons soudain, avec un immense bonheur, le torrent, voisin des larmes.

PHILIPPE JACCOTTET.

Les fragments de poèmes de Saint Jean de la Croix sont extraits de l'édition des *Cahiers du Rhône*, traduction de Benoît Lavaud.

APPARENCES

Clarté des apparences
par les chemins qui montent
c'est un oiseau, un arbre, une fleur
qu'aucun temps n'accapare.
Des foins composés en meules
des cabanes de chiens penchés
sur leur pâtée amère
un peu d'éraflure
sur le bord d'une ornière
attendent que les délivre une écriture.
Une cloche sonne au pays fermé
par des barrières moussues
qu'on peut ouvrir
les heures de nuit durant.

L'ANXIETE

Au-dessus du précipice
passent des nuées
lorsque s'assombrissent les plaines
dans le silence de veillée
que la pelle à feu
en tombant sur la pierre
fait frémir la paysanne
qui dans l'anxiété
fait un bouquet
de fleurs et feuilles
puis faiblement chante
pour son fils le meilleur.

MATHEMATICIEN

Au milieu d'une chambre
à papiers en lambeaux
de race blanche
haut cravaté de sombre
se tient un mathématicien à large main
qui coupe une tranche
à même un pain rond
au ciel un soleil monte
dominant des prisons
éclairant les carrés
de labours sur l'espace
et tous ces yeux des sangliers.

COUPLE

L'homme sortit pour voir
la peau de sa compagne tressaillit
jamais nue
près des fleurs sauf un soir.
Passèrent des charrues
des herses flamboyantes;
retourné dans la pièce à toute faire
il contempla un visage
un torse à peine usés
mais la robe ouverte
soudain lui fit
l'effet d'un drapeau noir.

BONNES AMIES

Des jupons de faille crissante
vêtent ces bonnes amies
qui assurent
que les fines lingeries
n'empêchent pas la douleur de sévir;
dans leurs yeux prisés
la cruauté dure
jusqu'à leur faim
d'un calme pareil
à celui de plantes prêtes à la mort
dans un début d'été vermeil.

BAIGNEUSE

Robe et corsage
d'une baigneuse
un caillou les retient
près de ces plantes
servant aux tisanes du soir
alors que passe
cet homme occupé
à manger son pain sec
morceau d'ombre dans l'ombre
sur cette terre en attente
du paysage aux myosotis
dont le bleu tremblera.

LA BOUTIQUE

Des hommes viennent chercher
avec un lent sourire
des paquets clos
parfois une bougie blanche
dans cette boutique austère
où pendent les sabots ornés
leur voix clame :
« Y a-t-il du monde » ?
Une femme vient enfin
les servir de ses mains
ayant cueilli l'herbe
au bord de ces chemins
que traverse si vite un lièvre roux.

UN PAYS

Ils regardent les murs crevassés
des chaumières
hésitent à entrer ;
il faudrait parler aux enfants
sans que s'effare
cette ombre autour des manteaux.
Sur pareille contrée
aux herbes qui penchent
résistent ces arbres témoins
qui d'aventure
supportent un nid si bien tressé.

JEAN FOLLAIN.

RENE DE SOLIER

L'ÊTRE HYBRIDE*

I

Le génie de la tentative et du risque, les grandes inquiétudes de l'homme, craintes diffuses, et peur, qui se prend à tout, obsessions de la fin (Déluges, Apocalypse) et du Jugement, se manifestent dans l'art fantastique, qui doit aux « choses critiques » - guerre, chasse, poursuite, rapports des couples - et aux scènes de tentation, ces archives de la peur. Si les phantasmes et les faits massifs, cette horde qui signifie l'activité meurtrière, le supplice, répondent à des comportements d'espèces vivantes, le fantastique dégage l'expérience de l'adversité. Les formes expressives de chaque événement permettent de reconnaître les « constructions », les structures irrationnelles, dans l'histoire, le fait humain et le monde. Les œuvres de l'art fantastique utilisent des événements ou les histoires des dieux et de l'hybride, la satire et le procès, se confondent avec la mytho-histoire de l'humanité. Naissances, Métamorphoses, Avatars, Dieux et démons (ceux-là soumis à la hantise de l'immortalité), exigent des êtres hybrides comme témoins. A l'ancien cadre des faits se superpose un ensemble cruel, les rapts, sabbats et chevauchées.

II

Les Tentations sont l'expression d'un état de crise, où la violence se manifeste d'une façon inusitée, non sans humour (il paraît sinistre, comme la foule armée). Poursuites, effraction (le corps forcé, comme un instrument), cataclysme, Enfers, sont des thèmes fréquents. Ils expriment une situation conflictuelle, les menaces et l'échéance - qui devient morale dans le dogme.

(*) Ces pages sont extraites d'un ouvrage à paraître sous le titre : *L'art fantastique.*

Jamais un système ne fut ainsi pris à partie, par l'hérésiarque, ou le « fils de sciences » - l'observateur. Les scènes de tentation veulent la ruine des créatures qu'elles célèbrent. Mais les *réseaux obliques* sont nombreux, ou confondants : par cette figuration de l'hybride nous sommes aux limites de l'inconnaissable.

Réseaux et formes empruntent sans cesse à la nature, à l'animal et à l'homme. Cette synthèse, dans l'œuvre, ou « dans un seul corps », nous vaut des créatures que nous nommons Chimères, Sphinx, Centaure ; la foule armée, qui est hydre. De ce fait, nulle tranquillité. L'homme est aux prises avec le monstre ou le dragon ; dans leurs Thébaïdes, les saints subissent la horde - le solitaire est assailli, dans la Tentation de saint Antoine, de Niklaus Manuel Deutsch ; emporté, traîné par les cheveux, dans les œuvres de Grünewald (Colmar) et d'Agnolo Gaddi (Firenze) ; évanoui, conforté, chez Jérôme Bosch. Le *grouillement,* par l'image, dépasse la leçon des arétalogues, qui consignaient des manifestations de pouvoirs extraordinaires. La force établie, dans l'œuvre fantastique, est celle des tentateurs et des tourmenteurs.

Le Prince des ténèbres « répond » aux hagiographes professionnels, qui n'ont trouvé dans l'artiste un commentateur orthodoxe. Jérôme Bosch appartenait à la « confrérie de Notre-Dame » - et les comparses du jeu (l'instinct ludique ne doit être écarté des scènes « infernales » ou du Jugement), les confrères, formaient l'orchestre de l'église. Ils représentaient des spectacles, les Mystères - et les textes ou les Livres donnent l'arrière-fond, que l'on oublie en se limitant à la scénographie terrifiante de ces temps.

III

Solon narre ce que les Grecs savaient de plus ancien (l'image du Monde n'est absente d'aucune cosmogonie ; l'Homme alchimique est placé sous le signe de la conversation hermétique) : Phoronie, dit le Premier ; Niobé, le déluge de Deucalion ; Pyrrha. A cette connaissance des « antiquités », pour le peintre occidental, ne doit-on joindre Hermès, Pythagore, Orphée, Pline, Sidrach ; les « révélations » de Zoroastre, de Zostrien (Amelius écrivit quarante livres contre celui de Zostrien) ? Si les grandes synthèses relatives au *passé* du monde préoccupaient les artistes, la partie que joue avec la vie un être « tout semblable à eux-mêmes » ne pouvait être dédaignée. Plus d'une

fois, elle surgit dans l'hybride, ou sous l'apparence du monstre.

Reconnaissable à la composition triangulaire (la *grille* recouvre tout un Zodiaque, et le signe des planètes), l'Homme alchimique se dirige vers une rive, opposée à l'Eden, qui est ou sera *conjunctio.* Avant l'œuvre - il y a là un épisode du passage, par l'eau, - ce regard en arrière, l'habitat, la forme ovoïde, celle d'un Mercure *filius,* dénotent une nature hybride, dans les quatre mondes : l'Eden, cette rive que l'Homme abandonne ; l'Eau, qu'il utilise ; la rive habitée et le port, qu'il ne regarde ; la rive invisible, mais que l'on devine, à droite, *Terra.*

IV

L'estimation fantastique, durant l'expérience, le combat burlesque, ou la découverte du personnage (Souffleur sirène, Homme sauvage, Pan, Satyres, gueux, stropiats, Homme-colline, magicien, Bateleur, Fols, sibylle, Prophètes, géants, reîtres, composites ou à « tiroirs », à rubans et à torsades ; gnomes, enfant-vieillard, reine, Roi, statue, idole, reliquaires...) ; actes ou transgressions admettent l'hybride, et les métamorphoses « au travers des éléments ». Il y a là une sorte de tradition nocturne qui est laissée à la merci de chacun, avant les enchantements de Pomponazi, ou le Songe de Poliphile, avant Khunrath, Kircherus, Glanvil, Fludd, Lambsprinck, Noël Garnier, François Desprez, Sebastien Munster, Gesner, Aldrovandi, Barlet, Coclès... Les idées fantastiques, sur la terre et le monde, l'homme et l'hybride, peuvent être recherchées dans un ensemble prodigieux, qui est, pour nous, *Bibliotheca Esoterica* ; dans une masse d'écrits - Hérodote, Pline, Apulée, Varron, Philon, Hénoch ; l'Apocalypse, l'Image du Monde, Le Livre du Trésor, Sidrach, Cyrano de Bergerac (Histoire comique), Restif de la Bretonne (La Découverte astrale par un homme volant), L. Claude de St Martin, Achim d'Arnim, Blake, Lewis Carroll, Hölderlin... Mais l'antériorité de la forme permet de « concevoir » le chaos, l'aube du monde, un lieu auquel on devait ajouter l'Enfer.

Ce conflit des « révélations » ne retire rien à l'influence des livres saints, des textes visionnaires, ou des traités d'emblèmes. Mais ces traités fixent des symboles constamment utilisés. En matière d'invention formelle, les artistes ne sont jamais sortis de la phase créatrice. Et, par les scènes de Tentation, les Danses

macabres et les Diableries, l'on découvre un conflit occulte entre l'artiste et le clerc, qui n'est guère reconnu dans certaines études promptes à célébrer le « sacré » ou l'inspiration, l'imagerie mystique et l'unité. Bref, le conflit réel - puisque nous n'abordons pas le domaine de l'histoire (ce serait une autre étude) mais celui des symboles - se situe entre la Forme, l'image et le dogme. Ici, l'influence des Livres doit être reconsidérée.

L'auteur d'un Psaume déterminé a-t-il été dans « la situation » que le Psaume suppose ? La *situation morale* décrite par les Psaumes figure par avance, selon Mowinckel, « l'état intérieur de ceux qui viendront, lors d'une angoisse déterminée, demander secours à Dieu ». L'artiste - il s'agit d'une œuvre autre - demande-t-il ce secours ? Il retient, dans les périodes iconographiques, la situation « nommée » par les Psaumes ; celle-ci devient thème, et la situation « décrite » est celle de l'humain, ou de l'hybride. Entre les *natures* : mystiques, morales ou devant au siècle (le Bourreau est complice du Juge ; la Foule de la Passion), le choix qui s'opère oppose l'homme au mystique, l'hérésiarque au clerc. Les tentations sont une histoire du règne terrestre (qui n'est celui de la vertu et de la paix), une dénonciation du supplice, infernal ou judiciaire, et de l'appétit vengeur, de la Colère. Sous le signe du croissant de l'hérésie, la horde délègue les porteurs du Couteau géant. Pris sous la lame, retourné vers « l'Archange fléché », un clerc est victime de l'attaque inattendue.

Fait singulier, cet art doit aux visions gnostiques et à la propagation des attributs. Il livre les derniers états de l'art magique *connu* ; il emprunte aux cérémonies occultes, et à l'assurance (n'est-elle humaine ?) du plaisir, de l'attaque, du ravissement (l'une des formes du rapt, ou de la possession). Dans une perspective optimiste, qui n'est celle de la Colère, mais du Jardin des Délices, on célèbre la félicité, le bonheur, l'immortalité, singulièrement inverties dans les scènes d'Enfer. Avec un sens profond de la révolte, ou des résurgences (la vocation de l'artiste n'est de tout repos), *l'assurance* est obtenue par la participation aux cérémonies ou aux rites de l'image.

V

Aucune indulgence n'est attachée à ce fait. Les dangers sont multiples, sur cette voie, et l'on compte, peut-être, avec le « ravissement » de l'usager. Ce serait

là, selon nous, la fonction de l'art fantastique. Sans doute manichéenne, elle doit peu au symbolisme moral. Le plus souvent son arrière-fond est occulte ou hermétique, et les auteurs d'apocalypses pythagoriciennes, précédant en cela les peintres du fantastique, en Occident, peuplent les montagnes et les vallées lunaires d'animaux fantastiques. Le dragon n'est pas une image, mais l'un des termes de la cosmogonie hermétique et de l'hybride. Ainsi que l'écrit Henri Focillon (Art d'Occident, p. 212), dragons et sphinx sont des « ébauches du chaos, définis par des lois qui ne sont pas celles de la vie ».

Si l'excès appelle la parodie (cf. Lucien, Histoire véritable), les tentations où l'humour serait absent - mais nous lui reconnaissons une grandeur qui n'est celle du prêcheur - maintiennent ou établissent la perception de « présences » compactes, menaçantes. Les risques évoqués ne sont pas chimériques. Que l'on songe à la torsion des personnages, au saut dans le vide, aux aises du bourreau, à la gestuelle dramatique. Cette mobilité révèle la « manière d'agir », l'une des manières, *avant l'acte,* qui est toutefois figuré - l'exception vaut d'être notée - dans les Supplices et le jeu des armes, ou par la horde et l'afflux, une « vision dans le temps ».

Cette revanche du naturel (le nu intervient plus d'une fois, dans les tentations ; et le velu est sans doute l'un des signes de l'homme sauvage, de ce qui ne fut pas créé par voie divine), cette présence de l'hybride et du grouillement, nous rappellent combien d'êtres vivent « au dessous » de leurs possibilités (« c'est pourquoi une tête sera placée sur toi », écrit Paracelse), dans l'ignorance de la puissance qu'ils renferment. « De la sorte la Nature marque ses créatures » - elles se contentent de subir l'assaut des forces adverses : la Magie a aussi ses créatures.

La révolte que signfie l'art fantastique est généralement passée sous silence. Il ne s'agit pas d'une protestation contre le réseau des apparences, d'une figuration du terrible (exploitée par le romantisme), mais des forces détectées et des phénomènes de contact ; de l'un des symboles des représentations mentales, « aussi vite apparues qu'évanouies », entretenues par le désir ou la nature, l'incontestable, la vie indécise, le faix des sensations ou de l'énigme.

Dans ce réseau, toute volonté de frustration connaît ses limites. La volonté du clerc conduit à l'Inquisition, ou à l'*Accidia*. En regard, le saint sera victime de son choix. Dans une perspective humaine, et non plus hagiographique, les scènes de supplices et de tentations nous éveillent à la conscience de la

durée, « cahotée », et du monde nocturne. Elles sont le contenant d'un sentiment de menace, fluide, persistant ; elles livrent tous les états du corps-objet et de l'hybride. Elles sont peut-être une image du royaume messianique (et non du royaume de gloire) où l'humanité se débat contre le péché, malgré l'exercice ascétique et les exploits de l'anachorète. Il semble en proie aux Furies, comme le Héros ; mais, séparé du double guerrier, il ne combat jamais par les moyens des hommes, de la horde liguée contre lui.

VI

L'épopée du chaos et les périodes du paroxysme se dressent contre la passivité, serait-elle sainte. L'anachorète est un garnisaire passif, soumis à une turbulence imprévue. La légalité des Juges n'est pas davantage respectée. Le guet du bienheureux ou du Juste est celui, de l'attente. Il n'y avait encore rien qui fît corps, dans cette légalité. Soudain, l'afflux, le supplice, la ronde, démentent l'ordre ou le règne de l'homme « en sécurité ».

Ce sont donc les moyens temporels de protection, judiciaires ou mystiques, qui sont mis en cause par l'art fantastique et l'être hybride, plus absolu que le Juge. Sa tranquillité n'est guère inscrite « dans le portrait » venu jusqu'à nous. Comme le Juge, le saint découvre, mais dans une autre perspective, les limites établies *entre* « son moi » et le monde extérieur. Il avait considéré comme inerte ce qui, pour l'artiste, est mystérieusement animé.

Par sa représentation de l'univers, à la fois agnostique et visionnaire (au sens infernal du mot), le contemplatif avait rompu les liens du sacré. Il découvre l'hybride, malgré lui. Les images créées multiplient donc les occasions de choc. (On comprend les « raisons » du dogme qui n'accepte pas « l'icône », ou l'image.) Dans une histoire qui n'est plus celle des Pères du désert, le saint tenté, assailli, donne un curieux exemple de pensée magique, malgré lui. Mais la dualité du personnage est nécessaire à l'envoûtement.

Tenté, en apparence soumis (sa révolte n'est celle du tribut humain), le saint découvre la nécessité intérieure des désirs, que l'on veut liés à la Faute. Mais le nu, intact, concentre tout ce qui peut être commun à la vie.

L'art fantastique, à son insu dirait-on, dans les « périodes classiques », garde un faible pour ce qui transfigure l'homme, ou l'hybride, dans cette sommation dont nous ne connaissons le sens, mais

qui paraît désespérée. En revanche, la sédition n'est qu'un fait d' « attente active », donnant ses chances « à la vie ».

Ayant risqué, l'homme connaît son démon. Participant à une condition qui n'est plus celle de l'homme dans le groupe humain, l'anachorète n'accepte pas de se « réorienter » sur les déductions de la vie. Il est le silence, « l'ordre ». Aussi le renverse-t-on. Et l'agression contre l'ermite signifie bien une mise en question, une destruction de l'effet de la puissance vengeresse ou eschatologique, tournée contre le monde et contre l'homme. Sans vain conflit, le saint, tenté diversement, devrait être absorbé, *foulé,* comme le dragon (dans le retable d'Isenheim, La Tentation de Saint Antoine, il est violemment « tiré ») - mais l'*homme,* décrié ou mis en accusation, peut s'arracher à la horde quand ses forces sont intactes, ou lorsque sa volonté intervient. « A présent, écrit Erasme, en 1517, je désirerais presque redevenir jeune pendant quelque temps, pour cette seule raison que je vois poindre une sorte d'âge d'or dans un avenir tout proche ».

Etre singulier, dans les œuvres maîtresses de l'art fantastique occidental, pendant plus de quatre siècles, et caractérisant en partie cette « scène » (plus tard, l'hybride deviendra objet, autonome), le saint succède aux « vieillards du chœur ». La « prêtrise » s'individualise, et le rôle des vieillards : interroger, questionner le prophète, ou la prophétesse, quand elle prédit, fait place à la mise en scène du sybaritisme, à la solitude de l'être en contemplation, de « l'être qui sait ». Cette *destruction de la question,* au profit d'un savoir révélé - le saint n'étant ici que l'image - est lourde de conséquence, dans l'histoire de la pensée et des formes.

Le saint, assailli ou courbé, devient homme contrefait, sollicité par des états inhabituels. Alors que la Thébaïde ou « l'ermitage » du solitaire fait partie de l'espace sacré (sans cesse, on *veut* étendre son domaine), l'effet de la puissance s'y reproduit ou y est renouvelé par l'homme. Mais la violation du lieu est aisée. On trouve dans les scènes de tentation, de nombreuses traces de la nudité magique, une prolifération de l'hybride absolument déconcertante.

VII

La dénivellation qui existe entre le milieu perturbé et le saint devient biologique : il y a dans chaque organisme, et par l'objet, une « volonté de

vivre » où l'on surprend quelque défi. La menace est totale, et ce sont les tensions, les *réserves* ayant amené le saint à « son » existence qui se trouvent démenties.

Chez les Primitifs, le saint, l'anachorète habitent des pays de soleil et de déserts. Plus tard, on imagine un lien peut-être vulgaire, entre « *l'eau* de vie », rare, mais nécessaire, et la « soif mystique ». Le saint Antoine de Jérôme Bosch, au Prado, marqué du Tau, est tenté entre l'arbre creux et le ruisseau. L'opposition entre le lieu de l'ermite et « l'Enfer », doit en partie à cet élément: l'eau, nécessaire. De nombreuses scènes de tentation sont au bord de l'*ève*. Il y aurait là comme une dérivation de la fascination par le miroir.

L'eau est un vestige des sources parlantes. Tout ce qui est forme (menaçante, elle proteste, réagit contre le *virtuel*) se manifeste au-dessus des Eaux. La hantise de « ce » qui ne réussit pas à trouver un corps humain est peut-être celle du démon mobile et de l'être inerte. La conception d'un groupe dynamique donne les hordes, cet afflux des êtres hybrides, dans la chute des Anges rebelles. Il semble que le dieu guerrier soit ambulant, ou nomade. Mais le déferlement des hordes est parfois un phénomène distinct. Il n'interviendrait - sinon comme fond, ou centre de forces - sur la double condition du sujet en extase : ce qui se déroule devant lui, ou « autour » de l'ermitage, de l'arbre creux, automnal, ne l'atteint pas - ou ne pourrait rejoindre cette partie de lui-même « qui communique avec Dieu ». *La notion ambiguë de trajet et de poursuite* contribue à donner aux scènes de tentation ou d'extase le caractère d'une énigme. « L'une des choses donat facile voye à l'aultre », ainsi qu'il est écrit dans l' « Epistre dédicatoire » des Emblèmes d'Alciat. (Lyon, éd. 1549, p. 4. - On a compté 126 éditions des Emblèmes, de 1551 à 1600.)

VIII

Plus vif que l'emblématique, ou le pouvoir de transcription (ils unifient l'hybride), le sentiment de domination qu'inspirent les choses et les objets dans les scènes de tentation est évident ; *le « non-agir »* demeure une caractéristique des êtres souverains et du céleste. Autour de lui, les myriades d'êtres, la grappe, la lignée monstrueuse (on pille Aldrovandi, ou Desprez), sont un état des anciens tumultes. Par l'avènement de la horde, du monstre, de l'hybride,

il y a une « rupture de niveau » entre les plans respectifs de chaque interlocuteur, le saint, l'usager - l'être invisible. Comme on sait, le fantastique utilise le partenaire qui n'est pas figuré, et l'image virtuelle. D'où l'énigme du regard de saint Antoine.

L'hybride peut être interprété comme réaction : il est révolte, et nouvel état. La part personnelle perdue d'identité (avec « le monde originel ») serait comme le signe inverse de l'hybride. D'où certain conflit. Du Chaos à l'Eden, de l'Antédiluvien à l'Arche, de l'Enfer au supplice, ou aux Délices, la pluralité des formes suggère la multiplicité des avatars. Sous chaque thème, le fantastique nous livre une image des pouvoirs, des forces qui agissent sur « l'activité de l'homme ».

IX

Plus qu'une réponse, c'est une menace que nous percevons. Celle-ci est de tous les temps. L'imagination fascinée sait que l'univers fantastique n'est pas ajusté à « notre mesure » ; et la fantaisie individuelle a répandu les œuvres qui se sont multipliées en dehors de l'orthodoxie. L'on n'éprouve aucune lassitude à comparer ces œuvres, les scènes de tentation, malgré l'arsenal et quelque monotonie dans l'excès. Insolite, l'hybride établit une collection de faits telle que « l'idée de l'homme » n'est qu'une conjecture ! Et la condition d'embryon, dans l'univers de Jérôme Bosch, semble être une réplique tardive des avatars.

Le monstre ne tolère l'existence érémitique. Souverain des passages, il prédestine les demi-dieux - il est l'assaillant du Solitaire. Nous sommes loin des exercices dévotieux et du Triomphe. Il y a là une réaction contre l'idylle de la forêt ; les démons *sortent* constamment pour vaguer « à la surface ». Devenu objet et « lieu » de la tentation, le saint subit la horde - il découvre la séparation des mondes. Cette scissiparité, l'homme-charnière et l'opposition des contraires, sont une preuvre de la *désunion intime* de l'état problématique.

Les scènes « monstrueuses » (qui ne sont limitées à l'art occidental) signifient quel inventaire les religions font du monde extérieur. (La hantise du démon, ou de l' « aile de Satan » est forcenée.) Ce déferlement, à leur insu (l'art fantastique vaut par son manichéisme) n'est pas révélation, mais assaut. Ce qui fut toujours rejeté paraît dans l'afflux. Fort curieusement, les scènes de tentation et le combat

contre le monstre éveillent la curiosité profane. Est-ce en raison de l'accroissement d'intérêt pour certains phénomènes parapsychologiques, ou parce que nous redécouvrons l'hybride et « l'obscur » ? Arcimboldo, Bellange, Desiderio, Antoine Caron, Redon ?

Ce monde est légion, il tend à s'accomplir contre l'ordre, contre tout législateur, selon des valeurs qui le dépossèdent. Cette révélation du *manque* (l'accès de l'âme religieuse a été désocculté par le théologien) fut certainement minimisée par les fondateurs de doctrine. Etablie par l'artiste, cette révélation de l'étrange (et de l'occulte) l'oppose au dogme, et, sans, cesse devait être contestée par les théologiens. Formes, gestuelle, situations ajoutent aux images une Epître secrète, ou quelque synopsis ésotérique. L'énigme n'est pas maintenue par le secret ou l'appartenance à une secte, mais par l'ambiguïté, les voies obliques et le processus phénoménal. La horde équivaut à l'expansion, sur le monde, de l'existence *à plusieurs*, en grappes, malgré nous. Seul l'Enfant Héros (nous verrons son importance dans l'art fantastique, ou hermétique) résout les énigmes du Sphinx et délivre l'univers des monstres.

Au degré le plus vulgaire, *l'irruption du monde*, chez le solitaire, ou l'adulte naïf, est sans doute liée au côté proverbial de l'image, qui montre l'homme dans ses hésitations. Seul - il ne prend appui, comme le Mage, sur l'enfant, - le saint doit faire la découverte du *défi*. Hordes et légions (plus que le monstre ?) peuvent être un instrument des voix. - Quelles sont les contradictions ? Où sont les obscurités (peut-on sans cesse les démentir ?), ces fatras que la « connaissance » est incapable de surmonter ? A elle seule (le combat contre le monstre appartient à un autre cycle), la scène de tentation est un hybride qui ne repose sur aucune dualité fictive. Cette image sera nôtre ; nous serons la horde, et l'être tenté, l'homme de peu de science.

A un autre degré, les scènes de tentation sont une revanche de la mémoire continue qui déverse ses séries. Elles succèdent à la « vie faite de citations » de l'homme des âges mythologiques. Elles mettent en cause les natures problématiques, le penseur (qui ne pouvait deviner ou pressentir l'assaut), le saint méditant, ce monde opaque - malgré les rayons figurés et le mutisme de circonstance, l'homme en doute sur lui-même. Il n'est à la merci des puissances sombres, selon le dogme ou les commentateurs. Et l'on n'aurait perçu l'absolu de l'aventure surréaliste, qui,

par l'acte, est bien une récupération des pouvoirs perdus. Pour notre demi-siècle, ce retour au fantastique est plutôt une transmutation qui s'opère sous nos yeux. Elle ne nie le surréel ; et la crise de l'objet se double du pouvoir accordé aux Figures. « Voir est un acte », et l'homme de maintenant n'accepte plus ce qui désoccultait l'être.

Dans une perspective « théologique », l'homme *connaît* Dieu ; cette connaissance est figurée par l'image (les clercs se sont mépris sur son pouvoir), et l'on ne fait jamais état d'un désaccord entre *cette* image et la connaissance ; entre le moyen et la figuration. Le penseur, le saint, qui utilisent ce moyen, vivent-ils une grande expérience ? Ne découvre-t-on, par eux, par ces images, *l'illusion ?* Le premier point de départ était bien le doute ; le second, moins assuré, la connaissance. Souvent la tentation est un drame liturgique à l'envers. Chez Jérôme Bosch, dans la Tentation de Saint Antoine (Lisbonne), l'hiérophante et la « prêtresse », dans l'ombre, procéderont-ils à un *simulacre* d'hiérogamie ?

X

Ce qui reste du Voyage « mystique », les épreuves ; ce qui fut union, est démenti par l'ordre imposé dans une ère autoritaire. Libertaire, hiéroglyphique, l'œuvre des hommes exige plus d'une lecture. Les lacunes du commentaire sont trop apparentes pour qu'il puisse prétendre être autre chose qu'une indication. En regard, l'œuvre est une évocation de l'immense domaine de synthèse, qui reste encore à prospecter dans le temps et l'espace. Sous cet aspect, l'œuvre du visionnaire, de l'artiste, est une recherche de l'hybride. Nous ne savons pas *certainement* « ce qui nous est le plus convenable », mais, par la représentation et le sens des formes, l'homme intervient contre « l'aspect » mystique, ou, plus exactement, contre les normes d'un système : l'aventure intérieure échappe à ses lois.

Le saint en contemplation demeure comme une image du Pèlerinage intérieur. Immobile, il ne regarde la horde « Malheur à toi, si lorsqu'on te dit : Retourne ! tu t'imagines qu'il s'agit de Damas, Bagdad ou quelque autre cité de ce monde » (Sohrawardi). Or les voies de l'homme sont de ce monde, et l'anachorète n'est plus au temps de l'*exode*, quand le pèlerin doit ou veut conclure un pacte d'hospitalité. Ici et là, autour de l'homme, tout semble en guerre.

La dénonciation occulte de ce pacte, et des faits meurtriers, la présence de la horde, la venue de l'afflux, rappellent que la liturgie du rite était associée à des présences invisibles, qui seraient mises en échec - lors de la « tentation » - par toutes les formes hybrides, groupées.

Dans ce conflit entre l'hybride et « l'invisible » (qui serait pur), l'homme compromis, perdu, cesserait d'être saint. Les scènes de « guerrerie », sous le couvert d'une lutte mystique, et des Tentations, se développent dans une époque qui ne déteste le motif profane et violent.

RENÉ DE SOLIER.

NICOLE CARTIER-BRESSON

LE POEME MATINAL

Debout dans un bar matinal
Je chanterai la fée qui va
De table en table offrant du pain
Du café chaud, son rire saute
Il fait sauter le cœur des pauvres

Une journée aride avide nous attend
La serveuse est rapide, elle offre des mots tendres
Aux clients très pressés qui boivent dans la brume
Fumons, faisons grandir la brume de Paris
Disons vite merci à la jolie servante
Une journée infatigable sort de terre
Pour nous
Que l'œil bleu de l'air
Toujours nous protège !

Les fleuristes lancent des perles
Des coquillages bourdonnants
Le matin les fleuristes jettent
Aux passants crabes et crevettes
Douces, crissantes, odorantes
Je regrimpe dans mon enfance :
Il est sept heures du matin
— Qui fait craquer la gelée blanche ?

Est-ce toi, est-ce moi joyeux
Qui partons à la chasse aux fées :
Elles sont dans les flaques grises
Aux marées basses oubliées
Leurs voix vont hanter mon oreille
Pendant trente ans, pendant mille ans

Les crevettes, les dahlias
Les boutons d'or, les bigorneaux
Les goélands du port de Dieppe
M'ont emporté l'œil et la voix
M'ont assassiné la mémoire

Aujourd'hui dans Paris pavoisent les fleuristes
Noël annonce encore une nouvelle année
Sur les ailes du brouillard, sur le rayon pâle
Du soleil de ce matin à grands pas avancent
Les gens
Leur mémoire, leurs désirs les précèdent

•

Le matin sur le monde règne
Vive le matin ! Vive l'air !
Vive le couteau qu'on aiguise
Le jour qui enterre la nuit
Vive la voix qui perce l'air
Ah conversons sur le sommet
Du langage

•

Les gens vont au travail et disent : « Il faudrait
Il faudrait, il faudrait
Ne plus perdre son nom à chaque coin de rue
Il faudrait que le sel dans le métro rayonne
Il faudrait, il faudrait que l'œil bleu nous couronne

Mettre le pied, soudain, sur ce quai où dix ans
Plus tôt nous débarquions un beau matin
A cheval sur le feu
Des locomotives
Il faudrait ne plus être malheureux »

●

Je déteste la nuit, j'attends toujours le jour
Je déteste les lits où l'on vit à l'envers
Où l'on descend dans des ascenseurs détraqués
Qui font grincer les dents et déchirent le cœur
Je déteste les décors délavés des rêves
Et leurs fausses boissons qui ne saoulent jamais
Je déteste les noms merveilleux qu'on se dit
A minuit aplatis entre deux trous d'angoisse

Ce qu'un voyageur déteste, qui s'en soucie ?
Il dînera ce soir tout seul au restaurant
Au cinéma il pleurera, il s'en ira
Ensuite vers les quais où traînent les amants
Dans un hôtel correct il ira se coucher
Avec les chats, les rats qui hantent son cerveau

Et de nouveau je reparcours
Des chemins creux, des chemins verts
Des chemins très embroussaillés
Des chemins habités de pierres
De lézards gris, de cris de fée
Des chemins qui montent à pic
Et des chemins qui redescendent
Qui descendent droit à la mer

Ouvrons les vannes du silence
Nous réescaladons l'enfance
A hier nous tournons le dos
Le baromètre est au beau fixe

Soudain au sommet du coteau
Bien trop soudaine, la beauté
D'un paysage me déchire

Revenons par ici dans ce temps de Noël
Cinquante-six ou huit
Les Noëls vont et viennent
Où nous emmènent-ils avec leurs cris de fête
Dans leurs habits de feu et leur gloire factice
Quelle année aujourd'hui dans le vent prend racine
Quelle date clamer, clouer dans la mémoire ?
Les gens viennent et vont
On prépare à la hâte
Une campagne électorale et ce matin
Nous avons collé, sur les panneaux, des affiches

NICOLE CARTIER-BRESSON.

JACQUES REDA

ILLUSTRATIONS

Il y avait, chez mes grands-parents, entre un buste de l'empereur et un casque bosselé qui avait traversé Verdun, une aquarelle dans la manière de Georges Scott représentant le combat que prussiens et fantassins à pantalons garance avaient livré, aux premiers moments de Quatorze, pour la ferme de Léomont d'où l'on dominait la ville et dont les ruines conservées étaient encore, dans mon enfance, un but de promenade par les âpres chemins de la campagne lorraine. Le soleil de peinture était celui-là même qui brillait sur les fascinants décombres dressés dans un silence épais comme celui de l'image. Ailleurs, vers les villages aux maisons soupçonneuses derrière leurs huttes de rondins et de fumier, si peu qu'on s'écartât des routes, on découvrait bientôt, enfouies sous les buissons d'épines, une casemate pareille à un petit temple obscur, tassé sur le souvenir de ses divinités obtuses, ou l'amorce d'une tranchée où pourrissaient les feuilles mortes de vingt automnes. Et là durait encore, homogène et massif, un silence où les voix et les choses étaient prises comme en un ciment. Aux portes mêmes de la ville, devant les grilles des jardins de Stanislas, deux canons allemands au bronze roux et patiné restaient pointés sur l'espace, vacant du Champ de Mars, sur le ciel immobile et l'horizon désert, comme pour conjurer, du cri noir de leurs gueules, une menace différée et maintenue dans l'imminence. Dans l'affût des canons, des niches étaient ménagées dont le couvercle fonctionnait encore que, non sans trouble, l'on ouvrait pour se mirer en un résidu d'eau croupie où semblaient contenus, sous les derniers reflets du jour, avec les secrets impénétrables de la connaissance, les présages et la mémoire d'un monde vaste et sans devenir. Puis l'on rentrait, petit garçon fragile mais déjà tout noué d'orgueil et de métaphysique, par les rues larges et rectilignes, entre les murs blancs des casernes d'où montait l'odeur intime et chaude des chevaux.

Alors c'était l'heure d'ouvrir les hauts et lourds volumes de cuir brun, aux pages lisses, qui délivraient d'abord les rutilants hors-texte fixés par un seul point de colle sur des feuilles de carton gris.

Ces graves généraux au plat képi lauré d'or souvent portaient moustache blanche et lorgnons. Leurs épaules étroites sous la tunique noire à brandebourgs et cet air de bonté sagace et ferme étaient aussi bien ceux du principal qui, dans l'instant où paraissait cette gravure, debout au seuil de son collège, melon en tête et les mains jointes sous les pans de la jaquette, regardait défiler la ligne bleue et rouge. Des gamins trottaient au côté de la troupe et des femmes à chignon, demeurées immobiles, soudain fuyaient avec un lourd balancement de jupes, comme cette servante de Louvain dont le prénom n'a pas été conservé par l'histoire, mais que l'on voit courir encore dans l'image, tandis qu'au-dessus des maisons s'élèvent les fumées des villages voisins livrés à l'incendie.

Et l'on voyait encore, à la page suivante, un enfant aux longues culottes donner à boire au cuirassier dont le casque est enveloppé d'une housse. Dans une attitude antique et décente, le cavalier se penche pour ne point mouiller son houseau et, non loin, un uhlan vide semblable chope en un faubourg où bientôt passeront, entre les deux rangées de volets clos, les barbares bottés, coiffés du casque à pointe.

Mais d'autres images montraient un peloton de carabiniers belges, en chapeau haut-de-forme, allongés, l'arme au poing, au beau milieu d'une route, ou bien, dans un paysage des Vosges, trois chasseurs alpins retenant dans sa chute le haut poteau-frontière qu'on vient de desceller pour réunir enfin à la France l'Alsace. Puis c'était des châteaux pillés par l'ennemi, avec leurs fauteuils de tapisserie crevés, leurs commodes fracassées, leurs tableaux lacérés jonchant les pelouses parmi les feuilles de Novembre, les bouteilles vieilles de la cave, les pièces de lingerie profanées, ou de grands monuments gothiques aux broderies de pierre calcinée devant quoi pose un groupe d'officiers prussiens dont l'un peut-être, au bas de la même page, est devenu ce corps déjà mal discernable de la terre grasse qu'il croyait conquise et de ceux des canonniers de sa batterie qui se sont fait, dit la légende, surprendre et tuer à leurs pièces.

Ainsi commençaient à paraître, après ceux des chevaux au ventre énorme et aux pattes raidies, témoignant de la part active et décevante qu'avaient prise aux pre-

miers combats, dans les campagnes bleues et dorées, ces superbes unités de cavalerie qui ne résistaient pas au feu des mitrailleuses, des cadavres humains figés dans la banalité d'une mort encore purement décorative et accidentellement contagieuse. Car si l'envahisseur mourait, de vastes compositions exécutées sur double page éternisaient, dans une sorte de préraphaëlisme militaire, l'agonie exemplaire du soldat français, jeune, diaphane et beau comme un ange à moustache et qui, la main perdue dans sa tunique dégrafée, d'un sourire extatique répond au regard d'une moissonneuse voilée de blanc comme une infirmière bénévole et transparente comme une vierge se hâtant, les bras chargés d'épis, parmi la paix des chaumes. Eternellement encore, mais dans une harmonie de tons plus virile empruntée aux splendeurs de l'automne en Champagne et à l'insolent éclat de nos pantalons d'uniforme, on pourra voir passer, sur sa civière faite de trois fusils entrecroisés et d'une couverture, ce colonel à cheveux blancs dressé dans un dernier sursaut pour répondre, de sa main gantée, au salut de ses hommes impassibles sous la mitraille.

Par contraste, on pouvait détailler la reconstitution d'une scène où, peu de temps après la victoire de la Marne, la colère impuissante du Kaiser est figurée par un rictus de haine et tournée en dérision par la seule présence, à l'arrière-plan, contre le cheval de Guillaume, du marchepied célèbre, ici vengeur, énorme et caricatural. Le plus fruste manichéisme inspirait d'ailleurs toute cette imagerie décrivant un adversaire non seulement cruel et grossier, mais lâche et ridicule auquel s'opposaient l'esprit, le courage et la désinvolte noblesse des nôtres. Une importante proportion de dessins et d'aquarelles s'efforçait ainsi de dépeindre la guerre telle qu'elle aurait dû être et de dissimuler, sous le masque d'un pathétique conforme aux conventions de l'époque, le visage de la guerre telle qu'elle était. (Du soudard endormi, foudroyé par l'ivresse épaisse, mais qui n'a pas lâché son arme, on voit surtout les bottes lourdes en travers du lit conjugal que domine le portrait d'un hussard à moqueuse moustache. A l'écart, enveloppée du fichu à franges de la misère dont elle ramène contre soi les pointes, une femme toute droite, veuve à demi, décente et grise et triste jusqu'à la laideur, échange avec son enfant effrayée un regard où l'imagination du lecteur, palliant l'insuffisance du dessin, saura faire tenir l'humiliation, la colère muette et la dignité douloureuse des populations envahies).

Parmi cent traits d'héroïsme, les plus remarquables étaient naturellement ceux qu'exaltait encore la

confrontation directe du bien exclusivement français et du mal inévitablement boche. Ici l'on voit une attaque allemande progresser sournoisement vers nos lignes en se couvrant du corps de quelques zouaves prisonniers, dépeignés et farouches. Complémentaire du sacrifice conscient de ces braves, indignés par l'hésitation des leurs qu'ils galvanisent de ce cri : « Tirez, les gars, mais tirez donc », parait la confiance irréfléchie d'une patrouille loyalement exposée pour recevoir la reddition d'un groupe de teutons qui, bras levés et braillant « Kamarade ! », s'écarteront soudain pour laisser le champ libre aux rafales de la mitrailleuse qu'ils dissimulaient. Même les grands charniers de femmes et d'enfants laissés dans les Balkans par les autrichiens et les turcs, tandis que les bataillons serbes, fleuris de roses, partaient en guerre au son d'un violon, n'impliquaient pas ces calculs pervers et dégradants, mais une sauvagerie qui rejoignait le pittoresque sans offusquer un bon goût qu'on s'était plu à croire européen.

Mais la réalité de cette guerre à peine commencée était sans doute plus sensible dans les aquarelles rouillées dont l'immense ciel gris, rayé de très fines ramures, se reflétait, dans quelques trous d'obus gorgés d'eau trouble, avec les murs hagards d'une maison réduite à son ossature de pierre et à sa cheminée dressée entre deux groupes de corbeaux. La présence de l'homme n'était figurée là, en un coin du tableau, où d'abord on ne le remarquait pas mais où bientôt il irradiait, contaminant la pureté laiteuse du ciel, comme l'arrière-pensée ou l'idée fixe de cette pâleur affectée, que par un de ces objets ou fragments indéterminés, mais vaguement anthropomorphes, abandonnés par le reflux de l'exode. Et l'on reconnaissait parfois, aux trois quarts enfoncé dans la boue, un soulier avec les rangées de ses clous que l'on pouvait compter.

Ces paysages qu'épargnait encore une guerre mobile semblaient hantés et agrandis par le pressentiment d'une saison plus vaste et la révélation d'un savoir dangereux, à jamais enfermé sous la paroi lisse et froide de la page, comme il restait dissous, insaisissable et soustrait à tout espoir de formulation, dans la flaque d'eau sombre et corrompue de l'affût des canons. Lorsque, par extraordinaire, on pouvait, comme à Léomont, pénétrer au cœur de l'image, violer son espace secret, on ne sait quel retrait se produisait alors dans la distance ou dans le temps, quel refus de la part des choses visibles de se laisser comprendre, comme si le lieu de leur assomption restait encore cette image figée dans sa permanence,

comme si cet univers où l'on pouvait déambuler, faucher une herbe ou saisir un caillou, n'était que le rêve fugace de l'image immobile où l'on n'a pas accès.

Mais, peu à peu, et dès l'an 1915, l'imagerie se fane. Pas encore entièrement supplantée par la photographie dont la ressource lyrique est dans ces fragiles avions de planches et de toile entre lesquels s'engagent, à cent cinquante à l'heure, de vertigineux duels au mousqueton, elle s'oriente vers un réalisme dont l'objectivité s'efforce d'entreprendre une restauration des lignes, des plans et des volumes englués, fondus, nivelés par la grisaille et la boue uniformément perçus par l'objectif. Il ne s'agit plus maintenant d'exprimer une interrogation, une attente ou un désarroi, moins encore de les surfiler aux couleurs faussement naïves d'une légende, mais d'affirmer une résistance, une inentamable stabilité. Car la nature, qui a cessé d'être le grand décor métaphysique où s'organise un drame qui ne la concerne pas, qui, désormais, est devenue le chœur de cette tragédie irrésolue, toujours reprise et répétée au rythme des attaques inutiles qui font se soulever, au-dessus de la fange, quelques silhouettes friables, molles vagues de terre que la terre aussitôt reprend et engloutit, ne se doit-elle pas de rester malgré tout fidèle à ses formes, à une aimable rhétorique de collines et de vallons où l'homme ne saurait se perdre, reconnaissable encore à ce fondamental instinct qui le pousse à bâtir, à tracer des sentiers et à dresser des bornes, à s'implanter enfin, en ces villages dont les vues perspectives révèlent le tracé rédhibitoirement géométrique, sur l'épaisseur rassurante de la glaise et les assises du roc irréductible ?

Et l'on voit bien pourtant que la nature se défait et s'effondre comme une mer de vase basculant sous un ciel de poussière, découvrant un instant le gréement mutilé de ses forêts, puis submergée par la houle écœurante des entonnoirs, impuissante à maintenir l'idée de son relief qu'érode un vent dément, un hoquet furieux auquel elle s'abandonne. Mais frappée dans son sommeil et secouée comme une morte, elle tendait toujours la même face incertaine et vaincue, la même énigme déchiffrable dans la secrète pauvreté du cœur. Les grands arbres d'octobre, dorés et frémissants comme des étendards, ne jetaient plus qu'une ombre sèche et courte sur les plaines et dans les gorges où, la terre, les mares et les branches ne songeant pas à se plaindre, des régiments entiers, poussés par le tumulte, s'abîmaient dans le même silence. Et comme le chœur encore qui commente et qui apprécie, sur le massacre et la souffrance la nature dressait l'appareil

d'une exacte et froide justice. Ainsi tout revenait à l'opaque origine. Alors, comme d'un monde ayant énoncé son propre arrêt et qui se déprend de soi-même, de ces images violentes venait une paix cruelle et douce, sans mesure. Et peut-être est-il vrai que la terre et les paysages se souviennent. Plus tard j'ai vu Verdun, tout noir et bourdonnant de guêpes au cœur du sombre été continental. Casino de la mort, le blanc monument bas aux vitres obscurcies par où l'on aperçoit, jaunis, les entassements d'os, semblait, de sa tour oblongue, désigner un instant qui n'appartenait plus à aucune mémoire, mais au rêve du sol de Douaumont rendu à son formidable silence, à jamais refermé sur le fracas de la bataille qui continue à le hanter et fait de lui un sol sacré, où l'herbe neuve, pour chacun, murmure le commun oracle.

Cela, je l'avais déjà vu dans mes images, dans leur monotonie, dans leur silence, dans leur tranquillité, dans l'infinie douceur grise de leurs nuances, car détachées de la fureur et du chaos qu'elles résument, qu'elles exaspèrent, elles n'exprimaient enfin pas autre chose qu'une grande sérénité contemplative. Elles ne se défendaient pas, mais on allait se perdre en elles, et l'on pouvait errer sans fin dans leur domaine, dans un contentement semblable au désespoir : le lieu était atteint, mais ce n'était pas le lieu, et ce qu'on possédait n'était que le mensonge et la séparation, et la frustration, et la solitude. Il restait cette marge étroite d'impuissance et de vacuité où tout pourtant, semblait être encore possible, et que l'on reconnaissait autour de chaque geste et devant chaque pas, comme l'espace d'une perdition stupide et non inévitable, mais en même temps fatale et solennelle. On rencontrait alors la réponse ou l'appel d'un autre regard délivré des images, regard si pénétrant et si total que, par lui, l'on n'était même plus regardé, mais absorbé dans le feu fixe et blanc de son foyer, assimilé à la substance neutre, refusé comme nous refuse l'œil inexpressif et sagace des morts et des aveugles.

Les albums refermés, on retrouvait la ville, où rien n'avait bougé, ni dans les parcs inaccessibles, ni dans les cours des quartiers de cavalerie que l'on pouvait apercevoir, au-delà des guérites, immenses et bombées comme pour épouser l'insensible courbure de la terre. On pouvait écouter alors, que le ciel fût radieux ou déjà tout oppressé d'ombre, s'ébranler un convoi de cloches ou s'abolir un cri tranchant d'oiseau. Tout cet univers perceptible allait s'éteindre d'un seul coup, comme un théâtre où la pièce n'a pas été jouée, et nulle part il n'y avait d'enseignement.

Aujourd'hui encore il m'arrive de regarder ces images, en m'efforçant de les comprendre. Leur magie s'est usée au fond de ma mémoire. Je sais qu'elles ne ressemblent plus beaucoup à celles qu'autrefois j'ai contemplées. Elles vont s'insérer dans un contexte mental où les images ne sont que des images et la guerre la guerre, dans sa réalité charnelle et historique. S'il en est une qui a gardé son pouvoir désormais largement explicité mais qui, déjà, me paraissait différente des autres, animée d'un mouvement sur lequel, évidemment, je ne saurais sans abus laisser rétroagir le sens qu'il a pu prendre, c'est celle-ci, qui montre une foule tourbillonnant au carrefour d'avenues dont l'une porte le nom étrange de Perspective Nevsky.

Pourtant, même en un monde que l'on voudrait construit sur l'exigence de la vérité, le refus de toute duperie impliquerait trop de cruauté et d'injustice s'il me fallait aussi déposséder les morts des raisons maladroites qu'ils eurent de mourir. Je suis resté sensible à certaines épinaleries et, en effet, beaucoup d'hommes ont accepté de mourir comme on les voit mourir dans les images, au milieu des moissons que venait de chanter Péguy.

Tels sont les prolongements non métaphysiques de l'image de Léomont, qui est toujours chez ma grand'mère, entre Napoléon et le casque du Bois des Caures. Le reste, le monde et son reflet, n'aurais-je pu l'appliquer aussi bien à la « rue » du Guignol, naïf et désolant décor devant lequel j'ai passé de longues heures, ou aux vignettes assez grossières des Bibi Fricotin de Forton ?

L'enfant qui, au matin, partait pour le collège par les rues bleues où tombaient des éclats de lumière purs comme les sons des trompettes, devinait bien déjà quelle complicité le liait à ces images d'un chaos silencieux et figé. Elles préfiguraient le paysage de sa vie. Elles lui démontraient, avec une rigueur que rien n'a entamée, que le secret du monde est insaisissable parce qu'il est une absence et que la réalité de l'existence est contestable, parce qu'elle est une solitude. Mais derrière le spectacle, à la fin de la comédie, il y a le secret sans mensonge et la réalité concrète de la mort.

Ainsi m'acheminais-je, trottinant sur le pavé de Lunéville, mon cartable sous le bras, vers cet adulte déchiré et qui voudrait comprendre, alors que les dragons portaient encore la crinière et que la nouba marocaine tonnait, aigre, sur la place d'armes.

JACQUES REDA.

Octobre 57 - Janvier 58

THOMAS GOOD

AUTOMNE

En cette lumière de fruit mûr
Se distillent de blancs nuages les vapeurs
Qui changeant le pouls de l'Eté et ses transitoires
[couleurs
Préparent le monde à une nouvelle visitation de
[l'innocence,
Qui font plus proches le visible et l'invisible
Pour frayer à l'esprit un chemin de retour.

L'aigle tourne sur ses ailes violentes
Errant dans la solitude avec la légèreté de l'amour,
Oiseau que nous pouvons à bon droit envier nous qui
[singeons la liberté
Mais jamais n'accordons nos actes à nos mots,
Nous qui questionnons tout, nous les intransigeants
Qui professons tant de prodiges que le démon de la
[raison
Tel jadis Prométhée enchaîné à son roc
Ne peut jamais saisir.

Le vent comme une musique pour deux voix
Rafraîchissant les rangs des vignes embrasées
Souffle sans merci de la mer,
Met fin au chant des travailleurs crépusculaires
Maintenant que l'air froid a tempéré la pierre
Les couples se mêlant entre les oliviers
Confinent leur désir en un chaste regard,
Et enlaçant leurs doigts estiment
Qu'à ce jour suffit ce plaisir,
Ce répit facile de la tentation
Ce bonheur digne des Elus.

Des portraits d'héroïnes et de gentilshommes
Dénotent dans les galeries une antique maison,
Personnages dont les gestes symboliques projettent sur
[le passé

Des énigmes qui jamais ne furent résolues
Et une joie qui jadis fut aveugle
Quand ces amants marchaient entre les étoiles,
Ils entrèrent ici dans la consommation de leur amour,
Laissant se refroidir leur flamme sans reflets
Ne léguant à leurs corps désormais orphelins
Que la contemplation des cartes de guerre
Et les noires empreintes de l'imperfection.

Ainsi par la plus longue route
Le temps sur lui-même recroquevillé
Comme une feuille pliée ou une larve
S'est poursuivi à travers les dévorantes années
Nous dressons à notre tour les cartes du futur,
C'est pour d'aucuns un passe-temps,
Ceux qui refusent le présent,
Ceux qui rêvent dans leur hamac,
Tous ces enfants en balançoires qui s'en vont à travers [l'Histoire
Où les pousse leur ignorance
C'est pour d'autres une phrase entre parenthèses
Lorsque chante l'aveugle oiseau de la mémoire,
Pour d'autres cela devient l'inquiétude,
Le suprême avant-goût de la tristesse
Car de toute douceur ils ont goûté la lie.

Sous une lune positive qui réchauffe le sang
L'Eté se déshabille derrière le peuplier
Laissant inaccomplis le mal comme le bien,
Les phares fixes de la chouette dans le houx
Le hameau s'estompant au creux de la vallée
Le sanglier frayant sa traque au cœur des bois;
Tout ce que l'hiver est venu gâter
Tout ce que la terre ne peut renier
L'aube le recouvre avec la violette,
Toute la splendeur gisant à présent
Comme une relique en sol consacré,
Tandis que pleuvent les étoiles et que menacent les [comètes

En fin d'automne l'amant erre boudeur dans la foule
Avec au seuil d'un mois tout neuf sa liberté sans usage,

Il est celui qui se refuse à ce dicton trop rabâché
Qui veut que « le néant s'en retourne au néant »,
Il ne sait rien du plus beau fruit, du vin qui fermente
[tout seul
Ni de l'Amour qui consacra ces lieux,
L'Amour dont la main dispense la grâce et parfois le
[châtiment,
L'Amour qui revient paître ici
Et qui a fait les collines bondir, et mieux assises les
[montagnes.

THOMAS GOOD
(Traduction L.-G. Gros)

LUC-ANDRE MARCEL

LA MUSIQUE DODÉCAPHONIQUE

De tous les systèmes musicaux dont notre époque fait usage la « technique sérielle des douze sons » reste celle qui suscite les plus acides controverses. L'innocent pose des questions : il lui est répondu par une définition de l'imbécillité. C'est qu'il s'agit moins ici d'une logistique ou d'une sagesse que de justifier d'abord une agression et de s'imposer par là. On sera sage après. Cependant, de quoi s'agit-il ? D'une inversion systématique des structures de l'ancien système tonal. Très exactement, d'une organisation dictatoriale de l'anarchie. Si j'impose à la société des douze sons chromatiques de notre échelle tempérée, des fonctions ou des significations radicalement dissociées du règlement précédent, que se passe-t-il et quelle nouvelle espèce de beauté ou de phénomènes sonores vais-je découvrir ?

Il y a exactement cinquante-trois ans que l'aventure commença en Autriche. Dès les *Cinq pièces d'orchestre* écrites en 1905 par Arnold Schoenberg, nous assistons à une refonte totale des vieux principes. Ce n'est pas encore l'organisation proprement sérielle (ce musicien ne l'établira qu'en 1923 - dans la Valse des Pièces pour piano, op. 23), mais c'est déjà un atonalisme radical, consciemment établi. Il faut entendre le mot atonalisme dans le sens un peu spécieux d'une privation de toutes composantes tonales par un emploi généralisé des douze sons. (Car il existe bien d'autres espèces d'atonalisme). La première réglementation est donc constituée par l'inverse des principes tonaux. La victime fournit les armes. Plus de tonalité, plus de tonique, de dominante, de modulation, de processus « tension-détente », et la mélodie elle-même ou la conduite thématique ne doivent présenter aucun indice tonal. Les notions de dissonance, de résolution, d'accord parfait s'effritent ou plus exactement se neutralisent.

Première conséquence de ce coup d'état : personne, y compris l'auteur, ne fut capable de chanter en se rasant le matin selon les nouveaux préceptes ; et cette boutade fait tout le nœud du drame. Personne ne sut plus rien, d'abord. Il fallait tout réapprendre et corriger jusqu'aux réflexes de

l'intelligence ou de la sensibilité. On conçoit aisément que la majorité des mélomanes répugne à cette opération alchimique... et pourquoi les dodécaphonistes se plaisent à traiter d'ignorantins tous ceux qui se refusent à la sublimité de ce nouveau supplice. Tous ceux qui ne voulaient pas apprendre le Chinois perdaient leur cocarde. « Mais enfin, qu'est-ce que c'est ? » demandait anxieusement un personnage qui n'était rien moins que le Directeur du Conservatoire National. (Et cela se passait en 1945). Epoque charmante où nous faisions gravement la leçon aux aînés ; et je puis vous assurer que tout le « pion » que nous avions caché sous les plumes du sauvage, réapparut et s'entendit à manier la férule.

Vous prenez les douze notes de la gamme chromatique, vous les placez dans l'ordre que vous désirez, à condition de ne pas employer l'échelle dans son ordre habituel - do, do dieze, ré, ré dieze, etc. car elle ne présente que peu d'intérêt et de plus elle dérive de la tonalité, et en évitant tout enchaînement de notes qui impliquerait une démarche tonale même très modulante, c'est-à-dire, passant rapidement d'un ton à un autre. Car il vous faut perdre jusqu'au réflexe de la tonalité. Afin de vous astreindre à cette épuration, il vous est interdit de redonner une note déjà entendue dans la même série avant que les onze autres notes n'aient été employées. Par exemple, vous écrivez : do (1), mi bémol (2), mi bécarre (3), do dieze (4)... vous ne pouvez redonner votre mi bémol que lorsque vous aurez fixé tous les autres sons de la série. Cela, afin de ne pas créer d'axe ou donner une prépondérance à la note répétée. (Cette règle s'est assouplie aujourd'hui, mais dans le traitement de la série seulement, non pas dans sa structure même). Cela fait, vous avez une *série dodécaphonique ;* les éléments générateurs dont vous allez extraire une œuvre. Mais telle qu'elle est, cette série n'est qu'un indice. Elle n'est pas encore distribuée en valeurs rythmiques. Examinez-là, et voyez ce qu'elle contient et comment elle peut vivre. Rythmez-en les termes, dans l'ordre de mensuration que vous voulez, en évitant que les rythmes soient identiques. Cela, afin de vous exercer à l'esprit de la variation ou de l'évolution, qui préside à cette technique. Le dodécaphonisme ne procède pas de l'incantation, d'une répétition obsédante d'une formule, il ne se meut pas en cycle fermé, c'est essentiellement un art discursif. Paradoxalement, une même *série* engendre des milliers de figures différentes. C'était, au départ, nous en reparlerons, une tentative de métaphysique sonore. (L'unité latente en douze termes prolifère en nombres infinis). Vous avez tout loisir de raffiner. Si votre série est divisible en trois ou quatre groupes, chacun d'eux présentant des dactyles et des spondées diversement répartis, vous pourrez dans les séquences ultérieures, et serrant de près vos données changer vos spondées en dactyles et vice versa en entrecoupant le tout de silence mensurables. Le silence est très important en musique, et surtout

en celle-ci. Tel intervalle trop brusqué devient savoureux si vous en séparez les termes par un silence. Vous pouvez même, à l'intérieur de votre série, enclore une série de silences variés. Webern, le génial disciple de Schoenberg, qui devint bien plus que son maître, le père de la jeune école, excellait dans cet art, au point de ne disposer les sons que pour mieux rendre sensible l'infinie diversité d'expressions du silence : froids, chauds, clairs ou sombres, angoissés, neutres... etc. Ces règles touchant la rythmique sont applicables à l'ensemble de l'œuvre. Tout varie, rien ne se répète. Vous ne trouverez pas dans l'œuvre sérielle de Schœnberg ou de ses disciples, une seule mesure rythmiquement, harmoniquement, contrapuntiquement ou silencieusement semblable à une autre.

Ayant donc établi et rythmé une série, il faut en retirer tout ce qu'elle contient en puissance, en votre puissance, et faire en sorte que de la plus rigoureuse économie naisse la plus grande libéralité. Trois traitements de la série sont généralement employés : la rétrogradation (étant allé de 1 à 12, vous allez de 12 à 1), le renversement (les notes de votre série dans l'ordre inverse) et la rétrogradation du renversement. Il y a beaucoup d'autres procédés, notamment la réflexion - exactement semblable à celle d'un objet se réfléchissant sur une nappe d'eau. Vous l'obtenez en renversant exactement non plus les notes, mais les intervalles de votre série. C'est la différence avec le renversement traditionnel. Dans ce dernier, la tierce *ascendante* mi - sol, donne renversée, la sixte *descendante* mi- sol ; mais dans la réflexion, cette même tierce ascendante donne une *tierce* descendante, mi - do dieze.

Ces procédés ne sont pas nouveaux. Ils commencent au XIV^e^ siècle, mais ils s'appliquent ici à une matière essentiellement atonale. Pour mieux me faire comprendre de ceux qui ne connaîtraient pas le solfège, je tenterai un parallèle littéraire. Je suppose que ma série soit :

Marquise, vos beaux yeux...

Je dois bâtir une œuvre avec ces *lettres*. Je les désassemble pour en effacer toute acception. Je n'ai plus que des signes abstraits. Je puis rythmer comme je veux ma série. Par exemple.

M... (silence lourd de réflexion) arq... isevos..., etc. J'établis la rétrogradation de cette insoupçonnable marquise et j'ai :

Xuey xuaeb sov esiuqram.

Nous avons tous joué à ce jeu sur les bancs de l'école, reste que je puis le charger de toute l'impertinence ou de toute la tragédie dont je suis capable... Cela implique des intonations. Or, ne devant rien laisser au hasard, et vivant à la loupe, je dois traiter ces intonations et n'en rien laisser

perdre. Dans la mesure où elles montaient, je les fais descendre et inversement. Je raccourcis les longues et allonge les brèves. Je les malaxe pour avoir une matière harmonique ou contrapuntique. J'en contracte les termes en accords ou je les dissous. Je les superpose, je varie les superpositions, je fais rétrograder les renversements. Je crée des échanges - je nourris un accord d'autant de sons qu'en comporte un motif. Je peux juxtaposer des transpositions de la même série (il y en a onze et quarante-huit si je transpose la rétrogradation, le renversement et la rétrogradation du renversement). Je peux entrecroiser des canons (juxtaposition à partir d'un degré quelconque de deux lignes similaires, présentée dans un décalage variable) à double-renversement et double rétrogradation... double, triple ou sextuple, si bon me semble. Ma marquise prolifère en formes infinies ; elle est tour à tour un peu sumérienne, hottentote, quechua, scandinave ou muette. C'est une folle de Chaillot savamment composée ; et l'admirable, car les sons ne sont pas des lettres, est qu'elle parvint assez souvent à une étonnante beauté.

Le point le plus difficile de ce divertissement - assez semblable dans ses principes (et même trop) à ceux dont se servirent tous les musiciens du monde, J.-S. Bach plus que quiconque - est de s'abstenir de conférer à une note, en l'octaviant, le moindre pouvoir de polarisation. C'est la règle la plus absconse de cette technique. En principe, il n'y a pas de bons ou de mauvais « degrés » dans la musique sérielle, toutes « fonctions » étant neutralisées. Chaque note, si brève qu'en soit la durée ou ténu le volume, est parfaitement individualisée, ou, comme nous disons : « réelle ». Elle ne se subordonne pas à une autre. (Je dis en principe, car, en réalité, la succession des agrégats et l'impossibilité d'une texture parfaitement uniforme laissent percer les valeurs et les intensités prépondérantes. Si nous n'avons plus de « grosses tonalités », nous avons néanmoins la « grosse note ». L'acoustique nie ce que la théorie grammaticale propose). La règle est donc d'éviter ce que l'on appelle la fausse relation d'octave ; c'est-à-dire, la simultanéité de deux notes semblables jouées à une ou plusieurs octaves, précisément pour éviter que cette note soit polarisante. A dire vrai, je maintiens - mais je suis hérétique de naissance - que dix fausses relations d'octaves peuvent ne rien polariser du tout si ce qui les comporte est spécifiquement atonal ; il faut seulement faire attention à la logique qui les justifie ; j'ajoute qu'un *sol* joué *fortissimo* au trombone, sans octave, peut polariser tout autant. Cette règle vaut pour l'œil bien plus que pour l'oreille. Elle est si médiocre du reste, que Schœnberg lui-même passa outre (concerto pour piano et orchestre), dans ses dernières années, au grand scandale des disciples. Il n'avait pas le droit de changer ce qu'il avait inventé.

Il va sans dire que les agencements harmoniques ou

contrapuntiques sont innombrables. La tonalité ne se servait que de quelques dizaines d'accords, y compris les renversements, et vous en avez plusieurs milliers. C'est une redoutable fortune. L'important est que le total chromatique soit constant dans toutes les parties de l'œuvre et qu'il ne souffre pas d'incohérence à l'analyse - à l'audition c'est une autre histoire. Il ne vous reste plus qu'à essayer, comme nous l'avons tous fait, ou presque tous. Le difficile est de faire un chef-d'œuvre et l'amusant, de voir de quelles fantaisies et de quels arbitraires absurdes les plus rares merveilles peuvent naître, quelquefois. Et les plus amères. Tout l'art du dodécaphoniste consiste à rechercher les tours les plus subtils, ceux qui feront suer d'angoisse le plus expert des analystes. C'est aussi, assez souvent, par un paradoxe savamment cultivé, d'atteindre au comble du décousu par la solidité du fil même. N'y parvient pas qui veut.

Ce qui peut séduire est la latitude d'enrichir ces nouveaux domaines. Nous avons eu des séries de notes, de timbres, de silences, de nuances, de mouvements. Vous pouvez inventer des séries de registres, de séquences, voire de titres, de papiers, d'auditeurs ou de planètes. Nous attendons une musique supersonique. Votre série devient symphonie, laquelle devient série globale d'une autre symphonie, plus vaste, ou l'inverse : tout diminue et se contracte, comme les étoiles naines, après une période de dilatation. Je rêve de série sexuées : une femelle, une mâle, qui donnerait une sorte d'équivalence sonore du processus que nous connaissons ; ou si le mode animal nous tente, des séries « Noces de Mantes religieuses ». Une dévore l'autre qui la féconde ; ou encore la série « Oignon », développée en circonvolutions centripètes ou centrifuges, selon l'humeur. Car la forme est ce qui est le moins révolutionnaire en dodécaphonie. Schœnberg écrivait des gigues, des gavottes, des valses, des fugues et tout compte fait appliquait à des formes révolues des substances nouvelles. Il inventait le carosse-fusée. Mais, plaisanterie à part, quelles prodigieuses investigations restent à faire dans ce domaine. Nous rêvons à des formes ellypsoïdales, folliacées, paraboloïdes (pour celles-ci c'est chose faite) des formes germinatives, pulvérisées, intégrées ou désintégrées, aquatiques, aériennes, fusibles... Il suffit d'observer la nature et de risquer hardiment quelques équivalences. La musique ne cesse de commencer. Pour l'instant, ce ne sont que broutilles, tâtonnements et disputes d'esthètes. C'est au-delà de ce système qu'il faut aller, afin de découvrir non pas seulement un langage mais une poésie. Songez à quelle fraîcheur nous pourrions atteindre si nous parvenions à transcrire des rythmes aussi souples et subtils que ceux des branches d'un arbre que le vent balance, ou ceux des remous de la vague contre un roc. Nous sommes encore d'une incroyable grossièreté.

Ce que l'on peut reprocher à la majorité des dodécapho-

nistes est le refus de ces suggestions et de ne pas vouloir flairer le vin nouveau. Ils se font trop aisément gloire de l'étroitesse de leurs vues et de n'être que les Diafoirus d'un système précaire. Alors que je ne sais quoi en vous cherche à conquérir Rome, ils discutent sur la façon dont l'armée tient son fusil, ou sur la règle des participes. Férocement. Qui n'a pas été « collé » par un dodécaphoniste, parce qu'il n'a pas vu le 8me son caché au milieu d'une nébuleuse de notes, ou n'a pas compris l'importance canonique d'un certain quart de soupir, ne peut imaginer à quel degré peut atteindre la cruauté d'un scholiaste. Car ce n'est pas autre chose, en fin de compte, qu'un essai de grammaire. Un essai, parmi d'autres ; comportant des réussites étonnantes, parmi d'autres. Mais encore faudra-t-il examiner une poétique, ou du moins y atteindre. Tels de nos plus acides puristes sont totalement démunis de poésie. Ils se font donc de leur syntaxe un pont d'Arcole. Chez certains, cela frise la paranoïa. Il est, du reste, un fait assez troublant, c'est que le dodécaphonisme a, pour ainsi dire, drainé toute l'angoisse, l'agressivité, la culpabilité et je ne sais quelle pureté amère des musiciens qui l'abordaient, pour les mettre en partitions. C'est que cet art, essentiellement inquiet, rend méchant, parce qu'il opprime bien plus qu'il ne délivre. Dès sa naissance, il fut la pointe la plus acérée de l'expressionnisme post-romantique autrichien. Il se chercha très vite, trop vite, des canons qui le justifieraient. L'esprit força la matière et lui imposa des concepts. Il s'ensuivit un dédoublement secret entre la sensibilité et l'intelligence, et un conflit permanent. Dominé, il menait à cet héroïsme crispé qui est le propre de l'art de Schœnberg, ou à ce « pur silence » de Webern. Schœnberg visait à réaliser - peut-être pour pallier un sens douloureux qu'il avait de son impuissance à poursuivre génialement dans la voie traditionnelle, (c'était un autodidacte) - des rapports occultes entre la musique et l'univers et par delà l'univers, l'Etre : douze sons, un unique principe et voici les douze signes du zodiaque, les douze mois de l'année... etc., qui leur font écho. C'était un rêveur cosmogonique. Il tentait des expériences proprement inouïes. Mais cela pour les disciples, devint vite un code civil et bien plus. Ecoutez Max Deutsch, musicien très probe, et chef d'orchestre éminent : « ... quatre générations de disciples et d'amis ont connu ce pouvoir d'élévation, *ont compris cette musique à travers l'amour, état qu'il est strictement impossible de définir autrement que par le terme de religiosité* ». Puisque un Dieu s'en mêlait sous les espèces presque messianiques de Schœnberg, tout était à craindre. Car le disciple veut adorer, veut être fou, veut être puni et veut punir puisqu'il n'est plus libre devant le Maître. Je n'ai pas encore rencontré une religion qui ne change pas en massue ce qu'elle adore, fut-ce la bonté et surtout elle. C'est sa façon de régner et de faire la preuve que la vérité l'anime. Nous ne rirons plus désormais ; et le

manque d'humour des dodécaphonistes est proverbial. Leur sérieux est leur armure.

Dans les jeunes générations, la dodécaphonie est devenue très rapidement un milieu clos où il ne fait pas bon se promener librement. Vous êtes rapidement annulé. Cela, parce que ces fameux essais de grammaire, curieux mythe de notre époque, apparaissent comme les moyens d'en imposer à une société qui n'a plus grand souci de ces querelles et aussi de revendiquer devant les « Pères classiques » ou non, la logique d'un « meurtre rituel ». Ou d'un « sacrifice auto-punitif » exemplaire. En contre partie, le dodécaphonisme protège, il donne une béquille, des gages historiques. Beaucoup de musiciens qui souffrent d'une audition intérieure imparfaite s'y lancèrent. Ils étaient du moins « logiques » et « nouveaux ». Ce qui était maladresse devenait « expérience ». Cette école souffre de trop d'imitateurs dogmatiques. Il n'est pire gendarme en puissance que les voleurs. Si vous voulez de l'ordre dans la cité donnez leur une tenue de policier et laissez-les faire.

Il faut quand même distinguer entre les « plongées » d'un Boulez, si décevante soit parfois l'huître promise et toute cette rapetasserie avec quoi nous inondent quantité de prétendus inventeurs qui n'inventent rien que les préceptes des autres. Il y a eu, il y a de grands musiciens dodécaphonistes. On les boude beaucoup, mais souvent comme l'on peut bouder les ennuis de Hegel ou d'Aristote. Le génie n'y est pas moins présent. L'histoire, et ses humeurs, en fera ce qu'elle veut.

Ce qui inquiète dans cette esthétique, c'est que loin de se défaire des malaises du temps, elle en fasse parade. Car si je systématise cette « inversion », je risque d'aller très loin. Quel est l'inverse de la « tranquillité » de Bach, ou de « l'héroïsme » de Beethoven, ou de ces nobles expressions qui sont le propre de la tonalité ? Vais-je constamment devoir être écorché vif ? Et suis-je sot d'espérer qu'un art quelconque puisse faire sagesse autant que possible du malheur même ? C'est le pourquoi de tout art qui est, une fois de plus, remis en cause. Le plus grave grief que l'on puisse formuler contre le dodécaphonisme tel qu'il est encore, est de tendre à dissocier les lois d'équilibre entre la tête, le cœur et le ventre et à jouer de ce malaise. Nous espérons des mutations rares. Elles sont imprévisibles et pour le moins hasardeuses. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons nous en tenir à une technique de l'accident ou au culte des notions privatives, telles que : a-tonalisme, a-thématisme, a-rythmie... etc. (Notions qui ne parviennent pas toujours à nier ce qu'elles voudraient !).

La bouderie du public dure, il faut bien le dire, de façon inquiétante. Depuis cinquante-trois ans ! C'est beaucoup pour une époque aussi rapide. Il est fatal que ces problèmes - mis de côté leur arbitraire, trop évident, ennuient les non-

initiés. Tout le monde n'aime pas les moustiques de l'Amazonie. Les dodécaphonistes se consolent d'une certaine espèce publique d'inévidence, en se mettant en parallèle avec les mathématiciens ou les physiciens. Ils parlent volontiers de « formants et de développants » ou de « structuration », (ce sont les « Valses de l'Adieu » à la mode) mais le parallèle est aberrant et n'est tout au plus qu'une pédanterie d'autodéfense. Cet art est encore trop infantile pour prétendre à être une science, exacte ou non. Est-ce du reste nécessaire ? Nous ne pouvons qu'espérer de ce compost assez fumeux que s'en dégage un jour quelque génie un peu frais. Pour l'instant, il cuit.

La musique, qui n'a plus d'unité de langage, se spécialise elle aussi. Elle a ses ingénieurs, ses prospecteurs, ses astronomes et ses épiciers. Chacun a choisi ce qu'il aime. La grosse affaire est de trouver en ce que l'on aime ce qui guérit. Pour l'instant, j'éprouve du plaisir à constater que la terre tourne encore.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

ROGER MARTIN DU GARD

L'écrivain, pressé de se faire entendre quand il se préoccupe de l'actuel, est poussé par le besoin de traduire en termes d'action un mouvement qui l'oppresse : le romancier plus particulièrement, qui provoque des batailles de situations. Aussi n'a-t-on jamais autant imposé une présence permanente de l'écriture qu'aux jours que nous vivons, dont tous les instants sont dramatiques puisque chacun d'eux apporte une situation nouvelle qui exige un dénouement immédiat. Et chaque jour, ou tout au moins chaque semaine, les voix, je ne songe qu'aux plus justes et au plus graves, se hâtent, précipitées. On dirait alors qu'il est absolument nécessaire que nous soyons informés de toutes leurs inflexions. Ses doutes, ses anxiétés, ses indignations, l'écrivain les démonte au plein jour, sur le forum. En même temps qu'il argumente - et certes, on le remercie de critiquer, d'avertir, sans compter les beaux morceaux polémiques..., il se justifie ou il s'avoue à l'intérieur d'une courbe, parfois déroutante parce que trop complexe pour le politique qui exige plus de schématisation, mais qu'il jalonne lui-même, à chaque instant. S'il éclaire, il montre aussi chaque détour de sa pensée, c'est-à-dire de lui-même. Il ne se quitte pas. Il se désigne et se commente sans cesse, et il est probable qu'il ne redoute rien tant que d'être empêché de le faire.

Bien sûr, que le monde que nous vivons précipite sa marche en nous obligeant à la suivre ; qu'il exige une accélération de l'expression, elle dispose d'instruments de plus en plus perfectionnés, quand il faut l'avertir à chaque pas, et le dégager en vue de l'instant prochain qui est peut-être l'abîme. Bien sûr, éclairer, prévoir, alerter sans relâche aux heures de désarroi, quand les notions que nous avions cru simples et définitives, qui faisaient en tout cas partie de nous tant elles coïncidaient avec nos raisons, nous sentons qu'elles se dégradent. Il faut donc se hâter, ne jamais perdre la parole. N'empêche, dans le souci des écrivains de se faire entendre sans répit, je distingue trop le désir de ne rien laisser perdre de soi.

Plus haut, et, si paradoxal que cela paraisse, plus urgent peut-être, un certain retrait qui est modestie. Celui de l'homme qui, s'étant une fois exprimé, le plus clairement, le plus sobrement et le plus honnêtement qu'il lui fut possible, laisse désormais ce qu'il a dit parler à sa place. Impossible, à celui-là, de se démentir, car il lui est impossible, s'il a bien dit, de dire mieux. Martin Roger du Gard ne cornait pas sa présence ; mais son silence, long de tant d'années de bruit et de fureur, n'était pas plus dédain qu'éloignement : ni refus ni oubli, de soi et de son temps. Admirable destin de celui qui a pu s'exprimer ! Sa présence, qui se confond avec celle d'une œuvre faite, acquiert ainsi une noblesse particulière, qui n'est rien d'autre, sans doute, que la lumière d'une chose certaine. Qu'on peut, sans la trahir, appeler rassurante. La disparition de Roger Martin du Gard (non, il n'y a pas lieu d'en faire un symbole...) crée un vide qui ne saurait, en l'état actuel de notre littérature, être comblé. Nul ne remplace celui qui refusait aussi bien de se répéter, que de publier quelque ligne dont il ne fût pas absolument sûr.

On est frappé de son besoin d'avancer sur un terrain solide, qui est peut-être la raison de son absence de curiosité à l'égard d'une nouvelle forme romanesque ou d'une écriture inédite. Roger Martin du Gard, semble-t-il, a toujours éprouvé je ne sais quel dégoût pour tout ce qui pourrait être illusion. Il préfère utiliser des instruments éprouvés - fussent -ils plus mal commodes à manier, (mais du moins ils ne trompent pas...) comme il n'avance rien dont il n'ait éprouvé la justesse : précision et véracité psychologique des scènes médicales, exactitude documentaire quant à l'Affaire Dreyfus, aux journées de Juillet 1914, les exemples ne manquent pas. Un tel scrupule permet toutes les audaces au regard le plus clair et le plus droit. Une fois certain qu'il possède la vérité, de ses personnages, de sa morale ou de son langage, Roger Martin du Gard va jusqu'à une espèce d'extrémité, celle même parfois des régions les plus troubles de l'âme, et il retrouve l'universel. Classique, certes, si le classique est celui qui s'avance le plus loin sans cesser d'être *retenu*. Lui, n'a aucun besoin de se livrer aux prestigieux sortilèges de l'écriture, ni de surprendre son lecteur par des procédés de composition insolites ou fulgurants : son récit est uni, son écriture est neutre. Calme conquis, maîtrise de soi. (Lui-même s'abolit). Mais, si *Jean Barois* gardait quelque raideur, les dimensions réelles de ce court chef-d'œuvre, *Confidence africaine,* dépassent à ce point le cadre imposé, qu'on ne voit pas d'exemple d'une pareille condensation romanesque, en si peu de mots. Quant à la vibration intérieure des *Thibault,* depuis la fuite des enfants jusqu'aux dernières méditations d'Antoine, elle est d'une délicatesse, d'une exactitude et, pour tout dire, d'un art dépassant la littérature, incomparable : on s'aperçoit à peine que ce long récit, à la fois un et composite se module constamment en prenant le *ton* de chaque person-

nage qui s'avance au premier plan. Souci de perfection, certes, mais d'une certaine perfection, plus complexe et plus grave qu'une perfection littéraire. En réalité toute littérature passe à l'arrière plan chez ce pur écrivain qui a connu le prix qu'on peut accorder à la parole et dont l'espace de silence ne nie pas le temps de la création, mais au contraire le prolonge et le confirme. Quand celui-là sort de son silence, cela compte ! Roger Martin du Gard l'a fait, une seule fois, peu de semaines avant sa mort. Il est alors admirable que le dernier geste d'écrivain de ce taciturne ait été de donner sa signature. Pour beaucoup, dont je fus, son nom à côté de trois autres a scellé quelque chose, qui est un espoir, ou bien la vraie figure d'une pensée française apparemment écartelée...

(Je dois noter ma grande timidité à parler de Roger Martin du Gard, en même temps que je dois refuser toute complaisance sentimentale à la nécessité qui m'y pousse, car à propos de ce grand bourgeois que je n'ai pas connu, je pense à mon père, à mon oncle, les instituteurs forgés, comme Jean Barois, par l'Affaire Dreyfus ; à ces athées tolérants, mais pour eux-mêmes, comme Antoine, sévères ; à ces pacifistes idéalistes. Ne souriez pas : à ces honnêtes républicains. Oui, je voudrais lui faire hommage d'une lignée sans éclat, dont le fils aurait pu être Jacques Thibault, s'il avait eu vingt ans en 1914.)

●

A Roger Martin du Gard on accorde sa confiance sans que lui-même la sollicite jamais, car son regard ne se tourne que vers son œuvre. Mais s'il ne réside qu'en elle, pour la construire et la parfaire (« Tout ce que j'ai à dire passe automatiquement dans mes *Thibault* »), ce n'est pas pour résider en soi. Lieu d'interrogations et de réponses, elle concerne d'autres que lui et c'est pourquoi il faut, en toute honnêteté, qu'on n'y trouve rien à *redire*. Les scrupules d'écriture font corps avec le souci d'objectivité. Dans ses romans, Roger Martin du Gard n'apparaît pas : ni pour s'avouer, ni pour se masquer. Il n'y a pas de Roger comme il y a un Marcel, ou, à titres divers, des Stendhal ou des Musil à l'intérieur d'autres sommes romanesques. Son regard personnel, il faudra, pour le connaître, attendre la parution intégrale du *Journal* dont on n'a lu que quelques fragments (et quel regard terriblement lucide, sur Gide...). Pourtant, ses personnages devant lesquels il s'efface totalement, vivent et réagissent de manière qu'on ne se trompe pas sur Roger Martin du Gard lui-même, pour lequel le scrupule littéraire était une morale. Ou, tout simplement, celui d'un artiste honnête qui confrontait les deux exigences que sa conscience reconnaissait, et son rationalisme avec son inquiétude devant l'inconnaissable. Tous

ses héros sont confrontés avec quelque grande angoisse, avec quelque chose qui les dépasse et souvent les oppresse en même temps qu'au plus profond d'eux-mêmes ils le connaissent et ils en sont les maîtres : l'au-delà, la guerre, la révolution, la mort physique, l'amour... Certes, on connaît ou on devine toujours, car certaines vibrations sont révélatrices, la position suprême de Roger Martin du Gard - et, à cet égard, il est aussi faux que vrai qu'il ne figure pas dans l'œuvre. Mais ce n'est jamais vers lui qu'il ramène le lecteur. Celui-ci ne s'identifie qu'aux personnages : aussi, sont-ils inoubliables. Qu'ils surmontent ou non la contradiction devant laquelle ils sont tous placés - de Thérèse de Fontanin devant son amour pour Jérôme à Antoine Thibault devant son désir de réussite bourgeoise - c'est volontairement et en toute lucidité qu'ils acceptent un combat dont l'issue est douteuse, contre eux-mêmes ou contre un certain ordre, certaines catégories. Qu'ils en sortent vaincus ou victorieux, ils le conduisent sans faiblesse - même la mort hideuse du père Thibault témoigne d'une santé spirituelle incontestable. (Rôle immense de la maladie, dans l'œuvre de ce passionné de médecine...) Jean Barois est à la fois vainqueur et terrassé, autant par quelque faiblesse intérieure que par l'esprit clérical ; de même le héros de *Confidence Africaine,* en même temps dépassé et lucide, qui accepte aussi bien sa déchéance que son bonheur. L'amour de Jenny n'arrache pas Jacques à son délire, qui aboutit au suicide tournoyant : mais ce délire est peut-être plus haut que l'amour. Au contraire, c'est à partir de son amour pour Rachel qu'Antoine pénètre dans l'univers de la vérité - pour aboutir à ce face à face, dans une longue agonie et une longue guerre, avec tout ce qui est à craindre : la mutilation, la déchéance, la peur, jusqu'à la prise de conscience totale « Plus simple qu'on ne croit », jusqu'à la victoire finale de l'esprit humain sur la mort. La mort d'Antoine Thibault, que ne trouble aucune tentation d'au-delà, la mort la plus digne, la plus humaine, si j'ose dire, qui soit, justifie aussi bien Jean Barois que Jacques. L'*Epilogue* des *Thibault* est le sommet de l'œuvre et son accomplissement. Un seul mot d'appel, qui est un prénom : « Jean-Paul », laisse ouvert l'avenir. Le fils de Jacques et de Jenny est un homme, à présent. Puisse-t-il ne pas trahir !

En quelques pages, il n'a pas été question d'enfermer la totalité d'une œuvre romanesque qui est sans doute celle du vingtième siècle qui importe le plus dès qu'on se soucie moins de l'évolution d'un genre, de ses conditions techniques et de son jeu, que d'une certaine qualité humaine à conserver, ou à retrouver. Il est sûr qu'à côté de ceux de Proust, de Joyce ou de Musil, le roman de Martin du Gard garde une robe traditionnelle qui, aujourd'hui, le dessert. Certains prestiges de l'invention formelle s'y déploient mal, ou pas du tout. Il est probable (et encore, qu'en sait-on ?) que la prochaine somme romanesque aura une autre structure que *Les Thibault*. En tout

cas, l'espèce de non figuratisme du roman actuel est à leur antipode. Cela explique sans doute une certaine mise à l'écart respectueuse, sans doute provisoire. Mais cela importe peu. Il suffit d'approcher ce pur écrivain, ce solitaire, ce silencieux, pour constater qu'il est resté le plus proche, et sans doute le plus urgent. Les problèmes de Jean Barois, notre grand-père, ceux d'Antoine et de Jacques, si proche qu'on se les représente mal d'une autre génération que la nôtre, nous avons aujourd'hui à résoudre les mêmes. *Les Thibault,* chronique d'une famille de grands bourgeois d'avant 1918, ce livre daté avec tant de précision, c'est notre histoire quotidienne, quarante ans après la mort d'Antoine. C'est ainsi que Roger Martin du Gard éclaire à sa manière le problème du Temps, le problème essentiel du romancier. C'est ainsi qu'il s'est aventuré dans le Temps. Mais l'aventure était pour lui de maintenir l'honnêteté de la pensée conjointe à celle de l'écriture.

JEAN TORTEL.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

STYLISATION ET INVENTION

La vanité de toute possession, tel semble bien être le thème dominant d'*Hier, régnant désert,* le nouveau recueil d'Yves Bonnefoy (Mercure de France). Tout comme on l'a fait pour *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve* il est loisible de mettre l'accent soit sur le caractère proprement initiatique de la démarche du poète, soit sur une noblesse de style qui confère à cette œuvre son plus sûr et son plus contestable prestige. On est en droit de se demander si cette poésie est réductible aux idées qu'elle formule ou aux images qu'elle propose. A première lecture, et extérieurement elle se caractérise par une diction, une musicalité et surtout un arsenal d'images qui évoquent irrésistiblement la période post-symbolique. On a parlé à son propos de Mallarmé ou de Valéry mais on peut tout aussi valablement retrouver là l'élégance un peu artificielle d'Henri de Régnier. L'influence formelle la plus récente paraît être celle de Jouve. En dépit de toutes ces hypothèques qui grèvent son originalité mais qui concourent, on ne le dira jamais assez, à la rendre accessible, à lui valoir l'adhésion de lecteurs cultivés, cette poésie au fond si littéraire n'en est pas moins authentique et directe. L'angoisse qui l'inspire l'emporte sur le mode d'expression, change en quelque sorte le signe des images les plus conventionnelles, leur confère densité et profondeur. Toute la machinerie, tous les accessoires d'une poésie crépusculaire ou flamboyante prennent une autre portée et la stylisation s'identifie à l'invention. Rien de l'exaltation lyrique dans cette méditation, rien non plus de didactique. Elle n'est pas conçue pour éveiller la curiosité intellectuelle ou le plaisir esthétique, si elle le fait c'est par surcroît. Oscillant entre l'abandon à la parole et le consentement au silence, tendant moins à satisfaire qu'à nous faire participer à son insatisfaction, Bonnefoy nous offre une imagerie d'ordre sacrificiel et une rhétorique rituelle. Chez lui le recours aux

apparences n'est que prétexte à les abolir. La mise en question du langage, l'affrontement de l'idée de la mort s'épanouissent dans un anti-lyrisme ou bien paradoxalement le verbe assume toutes ses splendeurs. La dialectique de Bonnefoy lui permet de dépasser les contradictions qui stérilisaient la poésie actuelle. Sa splendeur est celle d'un holocauste. Elle se consume littéralement. C'est en ce sens que cette poésie est mystique. Pas seulement par le contenu mais par l'allure de sa démarche. De là vient qu'elle transcende l'académisme formel par quoi elle se manifeste. Plutôt que de parler comme naguère d' « exercice spirituel » c'est tout simplement expérience vécue que l'on doit dire. Il va de soi que cette poésie ne peut être appréciée que si l'on se place dans le même éclairage, dans la même perspective.

« *Oui, c'est bientôt périr de n'être que parole* » disait l'énigmatique Douve, cette morte, incarnation de la poésie. Cette angoisse est désormais dépassée: « *Dehors, vérité de parole - Et vérité de vent ont cessé leur combat* ». « *Il ne t'est plus donné même ce répit - D'aller même perdu* ». « *Il te suffit - De mourir longuement comme en sommeil, - Tu n'aimes même plus l'ombre que tu épouses* ».

Es-tu celui qui meurt, toi qui n'as plus d'angoisse,
Es-tu même perdu, toi qui ne cherches pas ?

Ce ne sont qu'images d'annihilation, d'absolue solitude. « *Tu n'aimes que la nuit en tant que nuit, qui porte - La torche, ton destin, de tout renoncement* ». Ainsi de la nuit même surgit le feu qui doit la vaincre. Ni abandon à la parole, ni consentement au silence la poésie de Bonnefoy jaillit de leur contradiction:

L'oiseau qui s'est dépris d'être Phénix
Demeure seul dans l'arbre pour mourir.
Il s'est enveloppé de la nuit de blessure,
Il ne sent pas l'épée qui pénètre son cœur.
....
Et pourquoi disions-nous d'aussi vaines paroles,
Allant et comme si la nuit n'existait pas ?
Mieux vaut marcher plus près de la ligne d'écume
Et nous aventurer au seuil d'un autre froid
....
Peu à peu grandissait la côte longtemps vue
Et dite par des mots que nous ne savions pas.

Election du feu et pressentiment de la mort vont de pair, la plupart des images de Bonnefoy en témoignent, et ce ne sont nullement des ornements ou même des abstractions mais le reflet d'une sensibilité immédiate. Il n'est que de lire « Le bel été » où en conclusion à un développement assez oratoire du thème est suggérée la vision concrète qui l'authentifie:

Ainsi le soc déjà mordait la terre meuble
Et ton orgueil aima cette lumière neuve,
L'ivresse d'avoir peur sur la terre d'été.

C'est là le tercet final, mais il est bien évident que la notation du premier vers est le point de départ de tout le poème. Bonnefoy fait mieux qu'interpréter une sensation élémentaire, cette impression de miroirs que donne un sillon fraîchement tracé, il en préserve tout le dynamisme et loin de se résoudre en idée, l'image engendre une sensation nouvelle, et aussi concrète qu'elle-même. L'interprétation n'est pas logique mais psychologique. En ce sens la poésie de Bonnefoy n'est pas une poésie abstraite, pas plus d'ailleurs qu'elle n'est une poésie morale, elle est la relation d'une expérience. Si l'on veut à toute force qualifier d'intellectuelle cette expérience encore faut-il mettre l'accent sur son côté dramatique. Ce n'est pas une réflexion ou une méditation, c'est un débat. Il n'y a pas plus complaisance dans les idées que dans les images. Aucun jeu, mais l'homme en jeu. A ce titre les poèmes les plus pathétiques sont ceux de la série « Le visage mortel ». « Le pont de fer », « Les guetteurs », « L'Ordalie » ne sont pas des projections plus ou moins gratuites dans un paysage imaginaire, ils retracent un moment de la vie, une illumination. Ce sont tous « joyaux de la mort enfantine profonde », documents psychanalytiques assez proches des réussites de Jouve en ce genre.

Il y a certes chez Bonnefoy des visions de cauchemar. A la différence des poètes qui se complaisent dans l'horreur ou ne l'exorcisent que par l'humour Bonnefoy pratique des méthodes d'élucidation. Toutefois ses raisonnements sur des rêves ou à partir de rêves leur empruntent leur mouvement et leur éclairage. « *Le lieu triste d'un chant que je portais - comme l'ombre et la boue dont je faisais - Des images d'absence* ». De même profère-t-il à la fois l'éloge et la malédiction de la beauté :

Notre haut désespoir sera que tu vives
Notre cœur que tu souffres, notre voix
De t'humilier parmi tes larmes...
Notre désir pourtant étant ton corps infirme
Notre pitié ce cœur menant à toute boue.

On saisit là sur le vif une des contradictions, une des blessures de l'art contemporain voué à l'exaltation de tout ce qu'il prétend nier, à la négation même de ce qui l'exalte :

...Il y avait
Qu'une voix demandait d'être crue, et toujours
Elle se retournait contre soi et toujours
Faisait de se tarir sa grandeur et sa preuve.

Comment la splendeur de Bonnefoy serait-elle autre que celle d'un perpétuel déchirement ? « Théâtral », certes, dans la mesure où le poème vit dans sa chair, dans son verbe même, le drame de l'intelligence, de la condition humaine. « *L'imperfection est la cime...* » pourra s'écrier un poète qui semble cultiver la perfection mais qui la situe sur un autre plan. En fait s'il nie la beauté c'est parce qu'elle est finitude. Sa sensualité est une sensualité stigmatisée dans la double accep-

tion du terme, par le jugement moral, par « le fer rouge de l'être » qui la condamne et la « sacralise ». Il est bien entendu que je ne saurais écrire « qui la consacre », car Bonnefoy ne se flatte pas d'atteindre à ses fins mais d'ordonner ce cérémonial, cet holocauste de mots, car il n'a d'autre certitude que celle du mouvement qui le porte, de la présence d'une voix ou du feu :

J'entretenais un feu dans la nuit la plus simple
... ...
Je savais que le feu ne brûlait pas en vain
... ...
L'oiseau dans l'arbre de silence avait saisi
De son chant vaste et simple et avide nos cœurs
Il conduisait
Toutes voix dans la nuit où les voix se perdent
Avec leurs mots réels.
... ...
Le feu de longue nuit, l'inlassable patience
Qui fait aube pour nous de tout branchage mort

Démarche spirituelle, ou plutôt état de tension spirituelle ? De toute façon il est difficile de déceler en cette rhétorique d'images l'allégeance à une quelconque doctrine. Le décor, le bestiaire de ces poèmes n'appartiennent à aucune mythologie déterminée. Ils symbolisent l'abolition dans la nuit mystique et la renaissance. Le thème de Phénix est souvent repris, et d'explicite façon, voire jusqu'au commentaire, tandis que celui de Psyché et de la lampe demeure allusif. Avons-nous le droit d'interpréter dans une perspective chrétienne un distique comme celui-ci :

Sur les tables d'ici la flamme faite cendre
Grandira-t-elle ailleurs dans une autre clarté

On est tenté de le faire, comme pour tant d'autres poèmes du « chant de sauvegarde » ou d' « A une terre d'aube ». Tout ce que l'on peut dire c'est qu'il y a là réponse à l'ouverture même du recueil :

Que voulais-tu dresser sur cette table
Sinon le double feu de notre mort

De même l'image de la terre ouverte par le soc que nous signalions tantôt est elle reprise dans un poème final :

C'était comme en labour de terre difficile
L'instant nu, déchiré
Où l'on sent que le fer trouve le cœur de l'ombre
Et invente la mort dans la terre d'été.

Encore une fois ce sont les récurrences de thèmes qui authentifient cette poésie singulièrement ambiguë. Naguère à propos de *Douve* des critiques ont démontré que le recueil était parfaitement systématique et développait la citation de Hœgel que Bonnefoy lui donnait comme épigraphe. De même que *Douve* se fondait sur la conscience de la mort et devenait ainsi le poème de l'abolition dans le langage, *Hier, régnant désert* serait le poème du renoncement aux apparences.

Du moins l'épigraphe empruntée cette fois à Holderlin le suggère-t-elle : « *Tu veux un monde, dit Diotina. C'est pourquoi tu as tout et tu n'as rien* ». J'avoue quant-à-moi mon incapacité à rétablir totalement la dialectique de Bonnefoy. Peut-être repose-t-elle uniquement sur la contradiction entre la notion d'éternité et de temps ? « A une terre d'aube » serait l'hymne au « temps recommencé », « au jardin de présence » :

Ici, dans le lieu clair. Ce n'est plus l'aube
C'est déjà la journée aux dicibles désirs
....
A peine si le bruit de fruits simples qui tombent
Enfièvre encore en toi le temps qui va guérir
....
L'oiseau des ruines se sépare de la mort,
Il nidifie dans la pierre grise au soleil,
Il a franchi toute douleur, toute mémoire,
Il ne sait plus ce qu'est demain dans l'éternel.

« *Ici l'inquiète voix consent d'aimer - La pierre simple* ». « *Mais même en lieu d'exil on a aimé la terre - Puisqu'il est vrai que rien ne peut rompre l'amour* ». Ainsi la démarche mystique d'*Hier, régnant désert* aboutirait bien à la contemplation mais à une contemplation « hic et nunc », où le temps « va guérir ». De même que *Douve* dépassait l'idée de la mort, *Hier, régnant désert,* négation et acceptation du temps, retracerait les étapes d'une épreuve initiatique, d'une descente aux enfers s'achevant dans la résurgence au jour.

Toute glose ne saurait être qu'approximative, et que l'on soit tenté d'en esquisser une n'implique nullement que l'on ait épuisé le contenu d'un poème, cela signifie seulement que le poème prêtait à la réflexion.

Encore une fois une telle œuvre n'est pas du ressort de la seule appréciation. Elle exige la participation. Sans doute possède-t-elle assez de prestiges formels, de mérites proprement littéraires pour provoquer l'adhésion d'amateurs qui ne s'interrogent pas sur la poésie. Raison de plus pour dissiper tout malentendu à son égard. On ne saurait lui faire grief de se fonder sur un académisme qu'elle vivifie. Son décor, ses images ne sont pas de vains ornements, pas plus qu'une certaine grandiloquence, une allure d'opéra ne sont artificielles ; ces attitudes sont le fait de sa nécessité interne. Le signe le plus certain de sa maîtrise est qu'il parvient à concilier la musicalité, voire l'élégance prosodique avec la densité et la rigueur d'une pensée systématique. C'est si vrai qu'on peut la goûter superficiellement ! Qu'une poésie sans complaisance parvienne à plaire, se refusant à l'esthétisme engendre de la beauté, tendant au silence se déploie dans le plus harmonieux discours, ce sont là quelques uns des moindres paradoxes de cette œuvre, et sans doute le plus sûr indice de sa valeur. Dans l'ordre de l'histoire des idées son mérite est d'actualiser les mythes les plus anciens, de donner « un

sens plus pur » non aux « mots de la tribu » mais aux images de l'inconscient collectif. Sur le plan de l'histoire littéraire, de la situation présente de la poésie, son intérêt essentiel est de faire coïncider la solution d'un problème de rhétorique et un débat personnel, une certaine façon de transcender en beauté une angoisse à la fois physique et métaphysique.

Avec « *La nuit est prisonnière des étoiles* » de Pierre Garnier (Librairie Les Lettres), nous retrouvons des préoccupations analogues à celles de Bonnefoy. Il n'en saurait être autrement puisque ce sont les mêmes problèmes qui se posent mais la stylisation est toute différente. Alors que les meilleurs poèmes de Bonnefoy s'embrassent du regard, sont en quelque sorte lapidaires en dépit de toutes leurs qualités musicales, ceux de Pierre Garnier sont d'une foisonnante richesse d'images. La beauté en est rarement minérale. Tour à tour somptueuse et tourmentée elle se complaît dans toutes les draperies d'un baroquisme intellectuel. Tout comme celle d'un Le Quintrec ou d'un Sabatier elle témoigne de la survivance d'une poésie essentiellement généreuse, d'une poésie lyrique ne mettant pas en cause ses moyens d'expression, faisant confiance au langage, alors même qu'elle s'interroge :

Mon corps sent en lui gémir l'ombre
Des lieux à jamais habités
Verbe tu es de ce pays
Où le ciel pousse ses décombres
Sur l'arbuste de notre vie

Chez lui aussi dans les odes quasi régulières du « Livre des morts » comme dans les versets à la Milosz de « Psaumes de la Pensée », la dialectique des images s'identifie à celle des idées et la densité gnomique est parfois atteinte. L'impression dominante toutefois est celle d'une certaine confusion, d'une sorte de brume dorée. Il suffit de céder à l'enchantement : « *Pourquoi, Pensée, - Serais-tu revenue vers ces sources d'où naissent les oiseaux si comme eux tu n'y étais née* ».

En reprenant le titre d'un recueil antérieur de Pierre Garnier il est permis de dire que « *Les armes de la Terre* » sont pour lui les outils de la connaissance. « *Augmenter l'intelligence des choses* », « *redécouvrir ce que l'instinct sait de lui-même* », tels sont les objectifs qu'il assigne à la démarche poétique. C'est par elle qu'il parvient à identifier exercice du langage et engagement : « *Nous nous ressemblons mieux dans la clarté secrète et féminine de nos mots* ». « *Que chacun d'entre nous vérifie ses clefs : plusieurs d'entre elles nous sont communes* » - « *Car nos mots nous ne les avons pas créés pour nous éloigner de la vie, pour nous enfermer dans quelque spiritualité creuse... Nos mots annoncent la Bonne Nouvelle de la Terre et du Ciel, des animaux et des hommes* ». Ce lyrisme se déploie largement, se gaspille parfois. Son défaut de stylisation est la contrepartie de sa générosité. Il arrive qu'il verse dans la pure théorique d'images, dans un étincelant verbalisme. Pierre Garnier n'a pas encore

trouvé son équilibre. Le sens d'une nécessaire économie des moyens semble lui être étranger. On ne doute pas de l'authenticité de son expérience mais il est en fin de compte plus facile de déceler le message qu'elle suscite que de s'accommoder de son expression qui lui ôte beaucoup de sérieux. Il est rare qu'un poète ait vraiment trop à dire. C'est le cas d'un Pierre Garnier d'autant plus exceptionnel qu'il est de bon ton d'affecter de nos jours la stérilité. Ici manifestement l'invention prime la stylisation.

Il semble que dans *Les Brisants* de Jacques Dupin (G.L.M.), ce soit la stylisation qui l'emporte, mais comme c'est une stylisation fulgurante, assez voisine de celle de René Char, « *le très petit trident qui féconde la parole* », la densité gnomique est telle que cet anti-lyrisme provoque chez le lecteur un choc en profondeur engendrant un plaisir affectif et intellectuel plus vif que n'importe quel développement lyrique. « *Seule la tentation du ciel nu* » préside à cette poésie qui se veut « *souverain trait de rupture* », mais « *scintillante invective et dôme de fraîcheur, le feu qui vient à vous n'est plus désespéré* ». Voilà qui fait écho à ce que Bonnefoy écrivait du feu. Il y a là une des images-clés de la poésie. Je voudrais pouvoir mettre en valeur tout le côté sentimental et élégiaque refoulé que l'on décèle dans le paysage mental de Jacques Dupin. Il ne faut pas s'y tromper, toute cette jeune poésie qui par pudeur ou souci de stylisation se veut abstraite, en quelque sorte minérale, est frémissante de sensibilité : « *Les fruits dont les lèvres se privent ne sont pas moins obscurs ni mieux gardés qu'au premier jour* ». « *J'ai voulu te confier mon bien le plus secret, le plus frivole, et ce n'était qu'une hirondelle volant bas pour que les labours soient profonds* ». J'aime la simplicité incisive des images de Jacques Dupin. Elles sont savantes et belles sans être sophistiquées, elles sont enrichissantes. Cette façon d'user du langage avec un souci constant de l'économie et de la tenue caractérise les meilleurs poètes de la jeune génération. Se défiant de l'inspiration du verbalisme ils cultivent plutôt l'aspiration : « *C'est dans ma lumière que tu marches, c'est mon aile qui accroît le vent* ». N'est-ce pas réinventer l'élan lyrique dont on a mesuré tous les dangers ? Il y a ainsi chez Jacques Dupin une sorte de stoïcisme rayonnant, le pressentiment d'une sagesse poétique, d'une sagesse au service de l'homme puisqu'elle concourt à l'affinement de la sensibilité collective. Et qu'importe si, souvent encore, tant de générosité foncière bute sur des problèmes d'expression, si tous ces poètes s'interrogent sur la validité même de leur instrument. Cette inquiétude est leur honneur, est à leur honneur. La jeune poésie, « *cyclone fourvoyé dans cette strate du langage* », pour reprendre la très belle image de Jacques Dupin, ne brise et ne renie toute stylisation qu'en l'assumant pour mieux inventer l'homme.

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTS

EXEMPLAIRE ÉCOLE SIENNOISE

Le cantonnement caractéristique du pays et le goût inné des italiens pour le décor rendent compte en gros de l'épanouissement pictural en écoles et de l'importance de la peinture italienne, du XIII[e] siècle à la Renaissance. M. Enzo Carli fait remarquer cependant que la critique moderne se méfie chaque jour davantage de ces traditionnels groupements géographiques en écoles. Ils tendent, au profit d'un cadre facile mais despotique, à mésestimer les valeurs individuelles de la création artistique, à contraindre la variété de ses tenants et de ses aboutissants. Pourtant le phénomène pictural siennois présente une si remarquable unité, se poursuit durant trois siècles en un tel resserrement sur lui-même que l'Ecole Siennoise apparaît véritablement exemplaire. On peut dès lors se demander, en présence d'un style aussi particulier, s'il n'est pas le fait d'un facteur déterminant, historique ou culturel.

Ce problème, de prime abord, semble très simple. La solution devrait en être d'autant plus aisée que le phénomène est parfaitement affirmé, limité même dans le temps et dans l'espace. Quittant le musée du Dôme et la Pinacothèque, parcourant les rues silencieuses et la conque du Campo, on a l'impression que c'est à Sienne même et pas ailleurs, dans son étroitesse, dans son court destin, dans ses mœurs, que la question doit être résolue. Difficulté du premier degré pour détective tainien, pensera-t-on.

Or l'enquête est loin de tourner à la démonstration. Car les contradictions siennoises ne tardent pas à se manifester. Une peinture si abondante, si dorée, si luxueuse s'est-elle développée dans une importante métropole ? Sienne est une petite ville de province, qui n'arriva jamais à constituer autour d'elle un territoire suffisant. L'art y fut-il orienté par des mécènes, par des amateurs éclairés ou par une classe de seigneurs ? Nullement. Les commandes de tableaux émanaient non seulement des marchands fortunés ou des grandes familles, mais aussi des plus humbles confréries et des plus humbles citoyens : les teinturiers, les charcutiers, les pauvres savetiers même s'adressaient aux meilleurs peintres ; les percepteurs faisaient orner les couvertures de leurs registres. Sienne fut-elle alors le lieu d'une foi ardente, d'un mysticisme collectif que traduiraient les polyptiques aux figures émaciées ? Mais elle a connu aussi les pires jouisseurs, des adversaires résolus de l'Eglise, des hérétiques, des positivistes, des

libres-penseurs [1]. Cette peinture si gaie de couleurs, si bavarde dans ses narrations, si insouciante et si heureuse, est-elle du moins la marque d'une cité radieuse, portée par la chance ? Pas du tout. Sienne est une ville compliquée, déchirée par les factions, battue par la guerre, constamment en alerte et en émoi. On se bat aux pieds de ses murs, la famine et la peste la déciment.

On comprend alors que M. Enzo Carli, qui a pourtant écrit, lui aussi, à la page précédente, qu'à Sienne s'impose cette vérité que l'art est le reflet d'une société déterminée, puisse dire : « On ne sait trop comment ni pourquoi les arts connurent à Sienne un tel épanouissement ». Il est vrai qu'il va en définitive parler de « miracle ». Or le miracle est double. C'est d'une part, dans la création picturale, une sorte d'équilibre entre les contrastes orgueil et dévotion, esprit mondain et esprit mystique, imagination et réalisme. Mais c'est aussi, dans le cours historique de cette peinture, le miracle de sa cohérence. Ces deux miracles, que décrit fort bien M. Carli, il semble renoncer à les expliquer. Comme s'ils décourageaient toute élucidation.

Cependant nul n'est mieux qualifié que M. Enzo Carli, conservateur en chef des œuvres d'art de Sienne et sans doute le meilleur connaisseur actuel de cette peinture. En dehors d'une très courte préface de considérants généraux, sa *Peinture Siennoise* s'attache très précisément à une synthèse des renseignements biologiques et de la chronologie des œuvres. Naguère la moitié des tableaux siennois étaient attribués à des auteurs inconnus. Aujourd'hui les travaux de la critique auxquels n'a pas peu contribué M. Carli, ont singulièrement exploré ce domaine incertain. On sait les discussions qui se sont instaurées autour de la *Madone Rucellai,* du musée des Offices, donnée pendant des siècles pour une œuvre de Cimabué, présentement œuvre indiscutable de Duccio, et dont on a finalement retrouvé le prix fait. Certes beaucoup d'artistes faute de documents, sont encore identifiés par un de leurs tableaux caractéristiques. L'un d'entre eux a même été curieusement baptisé Ugolino Lorenzetti par Berenson, à cause de la double influence d'Ugolino di Nerio et de Pietro Lorenzetti qu'il accusait. M. Enzo Carli fait état de la dernière actualité de la critique et propose souvent des solutions personnelles. Mais son livre ne reste pas sur le plan d'une mise au point spécialisée. Son écriture élégante et parfois heureusement imagée, l'autorité et la subtilité de son emprise, la personnalité de ses opinions ouvrent de larges vues sur la peinture siennoise. Pour l'album *Les Primitifs siennois,* la part la plus importante devait être laissée à la suite d'éblouissantes reproductions grand format qui marquent une nouvelle réussite de leur éditeur. M. Carli se contente ici d'une courte et intelligente notice sur les principaux artistes,

(1) On soupçonne Duccio lui-même d'avoir été condamné pour des faits de sorcellerie.

et nous laisse au plaisir d'admirer des planches en couleurs d'une parfaite fidélité.

Je pense qu'on a profit, pour tenter de tirer au clair le miracle siennois, de remonter à ses origines et de méditer sur les faits *esthétiques* qu'elles présentent. L'occasion nous en est donnée par un problème que pose la peinture siennoise du XIII^e^ siècle, et qui, écrit M. Carli, « est peut-être le plus ardu et le plus discuté de toute l'histoire de l'art siennois ». Il s'agit d'une *Vierge en majesté,* sur fond d'or, qui se trouve au Palais Public. Ce tableau est signé Guido de Sienne et daté : 1221. Il est de style nettement byzantin. Or nous possédons plusieurs peintures siennoises *de la même époque* (un *paliotto* daté 1215, une *Madone* dite aux gros yeux, peinte vers 1230) qui, elles, sont de style *roman.* Aucune commune mesure esthétique entre celles-ci et l'autre. Rupture complète. La critique objecte l'impossibilité de la co-existence dans le même temps des deux manières. Par ailleurs la date de 1221 est authentique, c'est-à-dire indiscutablement contemporaine du tableau signé Guido. Pour résoudre l'énigme, M. Carli propose de contester la vérité de la date et d'admettre que Guido a peint, entre 1262 et 1286 (sa période de production attestée) son œuvre qui reproduirait « librement » une madone plus ancienne disparue en mentionnant une date antérieure dont la signification exacte demeure inconnue. Ainsi tout rentre dans l'ordre : la *Majesté* se rattache au style des tableaux peints par Guido dans le dernier tiers du XIII^e^ siècle, et l'on évite un inexplicable statisme de la peinture siennoise durant quarante ans.

La solution est singulière, et je me garderai bien, faute de compétence, d'en discuter avec des spécialistes éminents et savants. Je remarque seulement qu'il n'en subsiste pas moins : 1° Qu'il est anormal qu'une madone aussi vénérée dont on conserve si fidèlement la date elle-même, ait été, non pas reproduite, mais refaite dans un style complètement différent. 2° Qu'il y a toujours un « trou » de quarante ans dans l'évolution de la peinture siennoise, non plus à présent entre des œuvres de même style, mais entre des œuvres de style dissemblable.

Cet incident critique de la *Vierge en majesté* de Guido attire ainsi notre attention sur la mutation de style qui se produit au XIII^e^ siècle dans la peinture siennoise. Peut-on tirer quelque profit à comparer ce « saut » avec le phénomène général de mue que connaît à la même époque la peinture italienne ? Sans doute, car il s'agit d'un « moment » historique capital : le passage de la peinture romane à la peinture gothique.

La peinture romane était symbolique. A ce titre elle n'avait pas des rapports de confrontation avec la réalité. Elle exprimait, toujours un peu par-delà des lignes et des couleurs repères, une vérité religieuse commune et connue du peintre et de son spectateur. En un certain sens dogmatique parce que non seulement suggérant mais imposant une forme

nécessaire à cette vérité transcendante. Indifférente à l'illusion puisqu'elle prétendait n'exprimer que la foi par des signes. Son langage formel se trouvait ainsi dans un état naturel d'indépendance absolue avec le monde physique.

Le nouvel esprit, disons gothique, humanise Dieu. Il le rend familier. Il fait du monde de Dieu et du monde qui nous entoure une seule et même chose. Son naturalisme équilibre les rapports avec le sacré. Dès lors l'art n'a plus la même indépendance vis-à-vis de l'expérience. En peinture d'une part il tend à une sorte de coïncidence physique (l'imitation) et d'autre part il introduit dans l'œuvre une participation psychique, un sentiment.

Comment s'effectue le *passage* de l'un à l'autre, dans la peinture italienne du XIII^e^ siècle ? Le problème, qui est pourtant très important, paraît peu étudié et presque négligé par la critique. Il semble qu'elle se contente d'en constater les effets. Or ces effets confirment l'existence d'une rupture dans l'évolution de la peinture. Tout se passe comme si la peinture romane n'avait pas existé, ou presque. Les peintres tiennent le moindre compte de ses valeurs. Mais, au lieu d'aller plus ou moins progressivement vers le naturalisme, Cimabué, les artistes pisans, Guido, se tournent soudain vers Byzance. Ils ont recours à la « manière grecque ». Ce *recours* était-il nécessaire, et pourquoi, dans quelles conditions se présentait-il, voilà des questions qui mériteraient d'être minutieusement débrouillées. Je signale seulement qu'on aurait tort de considérer à priori comme une régression le recours à la manière grecque. Nous ne devons pas voir la peinture byzantine sous la seule forme hiératique des mosaïques des VI^e^ et VII^e^ siècles. Une meilleure connaissance, qui résulte notamment de certaines découvertes faites en Yougoslavie et dans les Balkans, démontre son évolution. Le peintre macédonien de la Pieta de l'église de Nerezi, celui de l'église serbe de Mileseva font état d'une subtilité de chromatismes, d'un dynamisme de composition, de certaines valeurs tactiles et d'un sens du pathétique fort avancés.

Quoiqu'il en soit, ce recours à la manière grecque va être arrêté net à Florence par Giotto. On ne dira jamais assez le caractère novateur de sa peinture, la nouvelle vision picturale *moderne* qu'il va désormais imposer. Certes il y a, dès cette époque, un courant gothique occidental, marqué par les influences françaises de l'architecture, de la sculpture, des ivoires et des miniatures. Giotto, pas plus que Duccio du reste, ne doit pas être isolé de ce goût gothique, avec lequel il eut certainement des contacts, et qui portait aux séductions de la ligne (influence des miniatures et des sculptures allongées) et de l'aération, c'est-à-dire à la découverte de l'espace (influence de l'architecture ogivale). Mais, face à ce gothisme somme toute étranger à l'Italie, le gothisme de Giotto recherche une extrême concision de

moyens, une tension de résultats dont les règles deviendront vite les impératifs d'un art nouveau : effets de volumes, de mouvements, clarté d'une composition concentrique, force des personnages-clefs, côté dramatique poussé. Bref il s'agit d'une peinture qui tire sa valeur de la réalité renforcée par le sens plastique de l'artiste.

A Sienne, l'ambiance est différente. L'individu s'y affirme moins qu'à Florence, en tous cas il adhère plus facilement, malgré son caractère vain que lui reproche Dante, à une mentalité collective. En dépit de certains contrastes que nous avons signalés, Sienne est profondément conservatrice et mystique. On sait que les Siennois se flattaient de remonter aux fils de Remus. Certaines familles tiraient vanité d'illustres descendances : les Tolomei, des Ptolémée, les Piccolomini, de Porsenna. Orgueilleux, farouchement patriotes et indépendants, les citoyens de Sienne étaient attachés à leurs mœurs et à leurs coutumes, comme ils le sont encore de nos jours. Leur foi les entraînait naturellement aux élans émotifs, à une dévotion suave et douce qui n'était pas absolument incompatible avec leur luxe, leur élégance, leur préciosité. Une vie raffinée porte aux évanescences de l'âme. On a dressé, au XVII[e] siècle, un catalogue de cinq cents noms de saints et de bienheureux siennois.

La « manière grecque » va donc bénéficier à Sienne du prestige attaché à toute tradition historique et de l'adhésion qu'y entraîne toute haute spiritualité. Comme l'évolution picturale à Florence avait rencontré un génie, Giotto, dans le même temps celle de Sienne trouve le sien, Duccio. Mais ils sont loin d'agir dans le même sens artistique. D'un côté le progressisme de Giotto. De l'autre un peintre profondément marqué par l'ambiance de sa ville, qui repense, en fonction de cette ambiance, toutes les valeurs de la peinture byzantine. Que l'on ne soit pas tenté de voir dans cette démarche une arriération, car Duccio sait faire son profit des apports du nouveau goût gothique. « Il y a néanmoins un fait bien singulier, écrit M. Enzo Carli. C'est que l'art de Duccio, alors qu'il accueille de plus en plus largement des éléments empruntés à la plus récente culture de l'Occident, semble reparcourir mystérieusement à reculons et en profondeur cette tradition byzantine vieille de plusieurs siècles, jusqu'à redécouvrir ses lointaines racines oubliées ».

A Florence, l'ennemie de Sienne, un rude manieur de formes, un dramaturge, l'homme de l'énergie plastique, l'homme qui fait toucher ce qui intensifie. L'homme d'une nouvelle peinture. Il fallait un grand artiste pour résister à la force d'attraction de cette peinture « moderne ». Il fallait aussi, non seulement pour favoriser son œuvre mais pour qu'elle soit le levain d'une école, l'atmosphère spirituelle de toute une cité. Duccio et Sienne se sont rencontrés au bon moment. Et le rôle de la ville ne doit pas être sous-estimé.

Si, le 9 Juin 1311, la Maesta n'avait pas été - fait unique dans l'histoire de la peinture - transportée solennellement en procession par la cité entière, de l'atelier de Duccio à la cathédrale « pendant que les cloches sonnaient à toute volée, par dévotion pour ce noble tableau », dit un chroniqueur, peut-être l'école siennoise n'aurait pas eu cette continuité, cette homogénéité, cette exemplarité durant trois siècles.

Ainsi, la « phase grecque » a été écourtée à Florence par le génie de Giotto. Elle a été au contraire prolongée et développée à Sienne par celui de Duccio. C'est lui qui choisit les voies et les moyens de la peinture siennoise, qui la détermine. Il est placé au point crucial d'un miracle dont les conditions n'ont existé nulle part ailleurs en Italie.

La preuve de l'influence déterminante du génie de Duccio sur le sort de la peinture siennoise, nous la trouvons dans le comportement des artistes siennois du XIV^e^ siècle, plus ou moins ses contemporains. Jamais le progressisme de Simone Martini ou de Pietro Lorenzetti n'a réussi à prendre le pas sur le conservatisme duccien. Bien mieux: la persistance du goût traditionnel siennois, fixé par le prestige du maître de la Maesta, a forcé leur réalisme giottesque et leur linéarisme gothico-occidental à composer. L'exemple de Duccio a ainsi maintenu dans la peinture siennoise une sorte de concentration, formellement opposée à l'agitation où mène le goût gothique, et une manière d'objectiver le surnaturel, qui place le sujet hors de toute passion humaine, dans un monde autre, grave et décanté. Outre ces deux caractères, de tradition byzantine, la peinture siennoise a su garder les apports plus proprement ducciens, l'inspiration poétique, la dignité, la solennité des formes, les rythmes dépouillés, le choix très subtil des couleurs.

Ainsi le miracle siennois se confond sans doute avec le miracle de Duccio. C'est grâce à Duccio que la peinture siennoise ne fut pas entraînée dans les recherches scientifiques des peintres des autres écoles italiennes, dans les problèmes de rendu illusionniste, de perspective, de proportions, avec toutes les contraintes qui en résultent. Grâce à Duccio elle a pu se laisser aller aux audaces des chromatismes clairs, des flexions décoratives, d'une expression irrationnelle qui sont très près du goût artistique moderne. Si la peinture siennoise est exemplaire, c'est non seulement par son unité mais parce que, prenant ses distances avec la perception, elle a su mettre les plus libres charmes picturaux à la pleine disposition de la peinture.

PIERRE GUERRE.

Les Siennois, par Enzo Carli, un volume relié, toile, 102 pages de texte, 137 reproductions dont 62 planches en couleurs. Prix : 8.850 francs (*Editions Braun*).

La Peinture siennoise, par Enzo Carli, un volume relié toile, 320 pages, 111 reproductions, 84 en couleurs. Prix : 4.800 francs (*Editions Armand Colin*).

LA PHILOSOPHIE

LA PHILOSOPHIE DANS L'ENCYCLOPÉDIE FRANÇAISE *

La philosophie contemporaine ne prétend pas atteindre la totalité du savoir. La science, l'art, la religion ne lui apparaissent pas comme ses moments, ou ses parties. La philosophie ne saurait donc plus, comme au XVIII[e] siècle, ou encore chez Hegel, se constituer en système de la totalité, et devenir encyclopédie. Peut-elle, cependant, trouver aisément place à l'intérieur d'une Encyclopédie ? Ayant renoncé à être le tout, doit-elle consentir à devenir la partie d'un tout plus vaste qu'elle ?

On devine quelles difficultés Gaston Berger, qui dirige l'*Encyclopédie française*, a pu rencontrer en dressant le plan de la première partie du tome XIX consacré à la philosophie. Il lui fallait d'abord, sinon déterminer des frontières, du moins renseigner le lecteur sur la façon dont ceux qui se situent aux confins de la philosophie conçoivent ces frontières. C'est en ce sens que Lacroze nous parle des rapports de la philosophie et de la psychologie, Lagache de ceux qu'elle entretient avec la psychanalyse, et Gurvitch de la situation très particulière qu'occupe, vis-à-vis d'elle, la sociologie. Nous trouvons là les points de vue d'un psychologue, d'un psychanalyste et d'un sociologue qui n'ont pas perdu le sens des problèmes métaphysiques, et ne méconnaissent pas les services que la philosophie peut rendre à leur discipline. Gurvitch parle à cet égard d'un « vis-à-vis inquiétant, mais fructueux », et Lagache montre comment Freud, selon les cadres des conceptions de son temps, a traduit en termes d'explication causale une expérience que la pensée actuelle, grâce à la notion d'intersubjectivité, est mieux faite pour exprimer. Quant aux rapports de la philosophie avec la religion, la musique, le théâtre et

(*) Encyclopédie française, tome XIX : Philosophie, Religion - Société Nouvelle de l'Encyclopédie française, 1957.

la poésie, ils se trouvent étudiés par de purs philosophes qui, avec quelque tension et quelque tentation, reconnaissent l'irremplaçable prix d'une vie religieuse ou esthétique : Millet, Jankelevitch, Gouhier et Wahl.

Mais il fallait encore, pour composer le volume, joindre le souci d'information objective, propre à tout exposé encyclopédique, et le respect de la subjectivité, nécessaire à toute compréhension philosophique. Comment donner leur place à des conceptions du monde dont chacune rejette les autres, et se veut seule vraie ? Gaston Berger n'a pas voulu confier l'exposé de chaque doctrine à un critique, risquant d'être partial ou incompréhensif ; il a donc eu recours, chaque fois qu'il l'a pu, aux témoignages directs des philosophes. Pourtant, parmi ces témoignages, seul celui de Gabriel Marcel est à la première personne, et retrace explicitement l'histoire des pensées de l'auteur. Les autres sont relatifs à ce qu'on pourrait nommer un « sujet privilégié ». L'auteur, au lieu de résumer ses propres ouvrages, consacre un article original à un thème central de sa méditation. Ainsi Ruyer, refusant d'opposer mécanisme matériel et sujet connaissant, croit pouvoir découvrir, en toute réalité, des structures homogènes, estime que le même être peut, successivement, devenir objet et sujet de connaissance, et tente ainsi, de se placer en une sorte de domaine neutre, premier, à la fois, par rapport au sujet et à l'objet. Il y parvient en faisant de toute organisation une sorte de conscience. Nabert maintient au contraire le pur primat de la conscience contre ceux qui veulent la rapporter à une source étrangère (fût-elle l'être). La philosophie réflexive qu'il professe s'impose une réserve totale à l'égard de toutes les assertions qui dépassent sa certitude. Et de même, Bastide, présentant l'éloge de la conversion spirituelle, veut partir, non du monde, mais de la conscience réflexive et de la liberté. De ce point de vue, il condamne toutes les métaphysiques cosmologiques, et appelle une philosophie qui, portant sur l'Acte plus que sur l'Etre, soit axiologie plus qu'ontologie.

On ne saurait analyser ici toutes les conceptions proposées. Forest voit dans le recueillement le signe de la présence spirituelle et de l'avènement de l'esprit en nous. Nédoncelle expose le personnalisme en insistant sur la réciprocité des consciences. En sorte que l'*Encyclopédie* se présente souvent comme la juxtaposition de points de vue différents, et parfois opposés. Chacun essaie pourtant de s'ouvrir, de se rattacher à un mouvement plus vaste. Bachelard et Polin, à propos des valeurs, insistent sur la créativité de l'esprit. L'exposé de Dufrenne, traitant des valeurs esthétiques, semble, sur ce point, plus réticent, et insiste surtout sur les caractères paradoxalement contradictoires de ces valeurs, à la fois contingentes et nécessaires, imaginaires et véridiques, créées et s'imposant à nous. Nabert, après avoir distingué deux réflexions, celle qui retrouve l'Etre dans le mouvement d'une conscience parti-

culière, celle qui met en lumière une conscience transcendantale constituante, reconnaît que Lagneau et Brunschvicg ont trop favorisé l'esprit par rapport à la conscience de soi, et semble donner plus de prix qu'il ne le faisait jadis à la tradition biranienne. Il est vrai que ses dernières méditations ont porté sur le mal, dont la racine est aperçue dans le cœur humain et la solitude. Mais il convient de noter le désaveu partiel de Brunschvicg que nous retrouverons, avec plus de violence, chez Morot-Sir, et qui, implicite ou explicite, constitue l'une des lignes de force du volume. Quant à Ruyer qui, au premier abord, semble rompre avec les conceptions classiques, il demeure soucieux de retrouver, pour la philosophie, un statut répondant à ce qu'elle fut toujours. Selon Ruyer, en effet, toutes les grandes philosophies furent des philosophies-sciences. La philosophie ne peut s'opposer à la science selon une sorte de doctrine de la double vérité. Si la science dissipe l'immédiat, si l'immédiat conserve une irremplaçable valeur, et si pourtant la vérité est une, la philosophie doit s'efforcer à la fois vers la naïveté et vers le savoir scientifique. C'est ce qu'ont fait, par exemple, Leibniz et Cournot. On voit que, malgré l'importance accordée à la science, nous sommes, une fois encore, bien loin du souci brunschvicgien.

Il ne pouvait, cependant, être question de donner la parole à tout le monde. Certains ont dû se charger d'exposer la pensée d'autrui, de dégager des courants d'idées, des mouvements collectifs. C'est ce que, dès le début de l'ouvrage, tente Jean Lacroix : pour lui, la philosophie se dirige vers un rationalisme assoupli coïncidant avec un empirisme radical. Dans le même sens, Ricœur traite du renouveau de l'ontologie. Wahl essaie de mettre en lumière les caractères propres de l'existentialisme français. De Gabriel Marcel à Sartre, de Sartre à Merleau-Ponty, celui-ci tend à abandonner la transcendance, et à triompher des oppositions entre l'extérieur et l'intérieur, l'objet et le sujet. Gaston Berger nous expose, avec une remarquable clarté, les principes essentiels de la phénoménologie transcendantale. Ohana nous entretient du positivisme logique. L'exposé du marxisme est l'œuvre d'Henri Lefebvre : exposé compréhensif et ouvert, bien que parfois embarrassé. Lefebvre s'efforce de maintenir que le marxisme est une philosophie, de le situer « à un degré plus élevé et plus profond de l'objectivité », mais ne laisse pas ignorer au lecteur les difficultés de la doctrine, et les divergences d'interprétation de ses partisans eux-mêmes.

Phénoménologie existentielle, marxisme, positivisme logique anglo-saxon (mieux nommé maintenant philosophie analytique) voilà bien, en effet, les trois doctrines qui, à l'heure actuelle, semblent presque géographiquement, se partager le monde philosophique. Dans l'*Encyclopédie,* phénoménologie et existentialisme ont la plus belle part : un article

spécial de Van Lier est consacré à Sartre, et l'exposé de Minkowski se présente lui-même comme une phénoménologie du langage. Mais l'ouvrage accorde aussi la plus grande importance au mouvement de la *Philosophie de l'Esprit,* qui fait l'objet de longues et intéressantes études de Morot-Sir. Ce mouvement est étudié à sa source, à partir de la réaction qui fut d'abord la sienne contre une Sorbonne scientiste, alors dominée par Brunschvicg et Durkheim. Selon Morot-Sir en effet, la philosophie de Brunschvicg, critiquant la conscience de soi comme capacité d'appréhension et de révélation de la réalité, et proposant du *cogito* une interprétation, non plus ontologique, mais épistémologique, rejoint le scientisme le plus naïf, en détruisant la conviction qu'a la conscience humaine d'être une réalité spirituelle. « Entre l'idéalisme et le positivisme, écrit Morot-Sir, la parenté est profonde, et c'est le même complot pour vider la conscience de sa propre substance ». Dès lors, « le brutal rappel à l'ordre, l'impératif retour au réel que signifie le matérialisme apparaît justifié ». La tâche de la philosophie est, au contraire, de dépasser la science pour retrouver la totalité de l'expérience. Pour y parvenir, la *Philosophie de l'Esprit* usa de l'analyse réflexive, et son thème essentiel fut celui de la participation, laquelle révèle une puissance de la conscience que le positivisme avait dévalorisée. A partir de là, Morot-Sir décrit le développement de la *Philosophie de l'Esprit* comme animé par la recherche de la synthèse, par le désir de découvrir la solution d'antinomies. La notion d'Etre permit à Lavelle de résoudre l'antinomie de la nature et de la liberté ; Le Senne dépassa, par la notion de valeur, celle de la connaissance et de l'action. Refléchissant sur l'opposition de l'essence et de l'existence, Gabriel Marcel aboutit à la conscience des relations vivantes qui unissent les consciences entre elles, et les consciences à Dieu. S'interrogeant enfin sur l'avenir, Morot-Sir propose bien des suggestions d'un vif intérêt et, en particulier, une réhabilitation de la notion de substance.

L'Encyclopédie nous informe encore de l'état des problèmes, des moyens d'investigation, de l'élaboration des doctrines. Etienne Souriau dégage la spécificité des problèmes de l'esthétique, qu'il veut distinguer de toute discipline voisine. Polin souhaite la collaboration de la science et de la philosophie politiques. En ce qui concerne l'histoire de la philosophie, Moreau, traitant de l'étude des penseurs de l'antiquité, souligne fortement que l'histoire tire son prix de la valeur éternelle des philosophies elles-mêmes ; Maurice de Gandillac nous informe des progrès qu'a réalisés la connaissance, récemment acquise, de la philosophie du Moyen Age ; Devaux oppose les diverses conceptions qui animent aujourd'hui les historiens de la philosophie moderne. Puis, en ce qui concerne les techniques, P.-M. Schuhl traite des difficultés que rencontre l'établissement des textes, Huisman des congrès et des revues,

Gilbert Varet de la bibliographie philosophique. Il appartenait à Georges Davy, dont on connaît l'influence sur l'enseignement philosophique français, d'exposer ce qu'est et doit être cet enseignement, inséparable de la philosophie elle-même. Son article établit en particulier que la diversité des méthodes, des résultats, des points de vue ne doit pas décourager le philosophe, ni l'enseignant.

Et ce problème est bien, en effet, le problème. Un lecteur superficiel de l'*Encyclopédie* sera surtout sensible à l'opposition des doctrines. Et il faut convenir qu'elle paraît souvent irréductible, et se retrouve même en ce qui concerne la définition générale de la philosophie: Etienne Souriau, insistant sur l'invention en philosophie, et Martial Guéroult, étudiant les structures, et voulant avant tout dégager la logique et l'architectonique de chaque système, ne sont pas plus d'accord sur ce que fut, en son essence, la philosophie que ne le sont, en leurs exposés de ce qu'elle doit être, Nabert et Jean Wahl. Et pourtant, la philosophie a une unité, et tous les auteurs de l'ouvrage se reconnaissent, entre eux, comme philosophes. A quel signe ? Selon les normes de quelle communauté ? Cela ne s'aperçoit guère dans le volume. Et cela existe pourtant.

FERDINAND ALQUIÉ.

LE THEATRE

PANORAMA 1958

Au jour le jour, le critique professionnel échappe difficilement à une impression de médiocrité : en un peu moins de dix mois, il a assisté cette saison à près de 110 spectacles dont beaucoup d'inutiles et peu qui méritent une approbation sans réserves. Et pourtant, si nous reprenons la collection des programmes, à côté de bien des soirées perdues, d'œuvres déjà retombées dans le silence total, il y a une dizaine de spectacles qui pour une raison ou une autre éveillent un souvenir intéressé ou ému. Essayons donc à distance de faire un peu de critique décantée et dégagée.

Dégagée d'abord politiquement. On voudrait défendre en effet une critique d'extrême milieu que les positions des auteurs et aussi d'autres critiques rendent de plus en plus difficile. La politique tend à devenir en effet la grande consolation des auteurs ratés et ceux auxquels on refuse la couronne de lauriers pour leur talent s'adjugent volontiers la palme du martyr pour leurs opinions. Le totalitarisme de gauche est hélas aussi virulent et aussi imbécile en ces matières que le totalitarisme de droite et on vous refuse des deux côtés le droit de considérer une pièce selon les règles et les plaisirs de ce monde où le côté gauche, c'est le côté jardin, et le côté droit, le côté cour. La première querelle de la saison a éclaté pour *La Reine de Césarée* de Robert Brasillach. Des manifestations de rues, parmi lesquelles on signalait même la honteuse présence d'ecclésiastiques, tentèrent de faire interdire la pièce d'un des rares témoins de la collaboration qui alla jusqu'à se faire égorger. Des manifestations de presse, des organisations de spectateurs firent ensuite des représentations une espèce de référendum quotidien des vychissois attardés. Or, il s'agissait d'un brillant pastiche de la tragédie à la Giraudoux par un garçon de grande culture, de grand goût mais de moindre originalité et de moindre vitalité. Ces variations sur le thème de Bérénice considéré comme celui de l'amour malheureux, persécuté par la grande politique et vicié à la base par le racisme, s'écoutaient sans déplaisir parce que Brasillach avait beaucoup plus de talent que d'autres, et sans grand scandale parce qu'il s'agissait d'une œuvre un peu scolaire, d'une littérature au second degré. A distance, toute l'œuvre de Brasillach apparaît bien

ainsi : œuvre brillante d'un homme d'une grande sensibilité, mais dont la sensibilité avait besoin d'être éveillée par une préparation littéraire. Il serait un de ces aimables épigones dont l'inoffensive présence dans un fauteuil académique est oubliée presque à l'instant où elle est acquise. Pourquoi le ressusciter en l'exécutant une seconde fois ?

Et pourquoi l'accabler en en faisant un auteur du premier rang ? Mais de même, pourquoi ne pas reconnaître que l'on peut ne pas aimer le *Paolo Paoli* de M. Adamov sans être fasciste ? Montrer les incidences de la grande politique sur les amours et les affaires du petit négoce au cours de ce que l'on appelle « la belle époque », l'idée n'était pas mauvaise. Mais M. Adamov n'a eu que l'idée : le procédé des projections de textes qui dotent les tableaux pendant les entractes à l'aide de faits-divers plus ou moins cocasses est vite lassant, les personnages restent schématiques sans parvenir au grossissement des grandes caricatures. Enfin, comme toujours, le didactisme de la propagande nuit beaucoup à la satire. Convenablement montée par le jeune metteur en scène lyonnais Roger Planchon, l'œuvre ne semble d'ailleurs pas avoir réussi à mobiliser les spectateurs de gauche : mais au théâtre, la mobilisation politique, ce n'est peut-être pas la guerre, mais ce n'est sûrement jamais la victoire.

Cela va si loin, que la critique de « gauche » a reproché à la critique de « droite » d'avoir fait un succès au *Cercle de Craie Caucasien* de Bertold Brecht monté par la Comédie de Saint-Etienne de M. Jean Dasté : dire comme elle l'a fait que préférer Brecht à Adamov, c'est préférer un mort à un vivant, est-ce que cela ne part pas d'une conception singulièrement primaire de la mort et de la vie ? L'espèce de grand apologue de Brecht a tout ce qu'il faut pour émouvoir tous les publics et il était monté avec un grand sens du rythme et de la couleur, surtout si l'on tenait compte des moyens relativement limités du metteur en scène, notamment pour la partie musicale et chantée. L'ensemble de la critique parisienne a décerné justement à ce spectacle son prix annuel.

Pour le reste, mettons tout de suite à part le grand succès de la saison, le *Journal de Anne Frank* de Goodrich et Hackett dans l'adaptation de Georges Neveux. Impossible de ne pas être ému aux larmes par cette œuvre, de ne pas participer au succès qui lui est fait dans le monde entier, mais impossible de se dissimuler aussi que notre émotion est due à une sorte d'effet de miroir : c'est en grande partie parce que nous savons que tout est vrai que nous sommes bouleversés par des scènes et des épisodes qui risqueraient de nous paraître fades s'ils étaient inventés. La réalité supplante la fiction dans notre cœur et cela représente donc un phénomène théâtral à peu près sans équivalent. Tout ce que l'on peut dire, c'est que sur le plan purement technique, la

représentation était excellente: interprétation de Pascale Audret, Michel Etcheverry, Jacques Charrier, décor, mise en scène, la réussite était éclatante.

Du côté du nouveau théâtre et des nouveaux auteurs il faut retenir surtout les débuts de quelques romanciers: Pierre Gascar, Dominique Rolin, Roger Rabiniaux, etc. Aucune de ces premières œuvres n'a connu un succès, aucune n'était exempte de maladresse, mais aucune n'était indifférente. *Les Pas Perdus* de M. Gascar a un argument de farce (sous les arcades du Palais-Royal une digne famille bourgeoise aux abois gruge honteusement une péripatéticienne)) mais de farce noire. Or le théâtre ne permet pas les retouches, les éclairages de biais qui sont possibles dans un roman ou une nouvelle pour nous indiquer dans quelle tonalité l'auteur a voulu nous présenter son sujet; au contraire la pièce peut être déplacée involontairement par le style et même par la simple apparence physique des comédiens. L'œuvre de M. Gascar, insuffisamment lestée, se balançait ainsi du burlesque à l'atroce sans que nous puissions la fixer. Et on pourrait dire presque exactement la même chose de l'*Epouvantail* de Mme Dominique Rolin, âpre, étouffante histoire de famille qui à la scène devenait drôle en gardant cependant quelque chose de trop dramatique, de trop vrai pour que nos rires puissent se débrider. Mais il y avait des personnages vivants dans la pièce de M. Gascar, des personnages vivants et une atmosphère personnelle, un univers privé, dans la pièce de Mme Rolin: l'un et l'autre semblent devoir réussir à la scène à un autre coup. *La Mort de son Juge,* de M. Roger Rabiniaux a également de grandes qualités: sur le thème de Jeanne d'Arc et de Cauchon, M. Rabiniaux se fait écouter après tant d'autres et il évite à peu près les périls de l'académisme, qui, en littérature, semblent toujours défendre la pucelle contre les entreprises des écrivains.

Parmi les débutants, on peut encore retenir un critique, M. Morvan Lebesque, l'auteur de *L'Amour parmi nous,* essai de satire de l'engouement pour les stars de cinéma parfois fort drôle ; mais peut-être M. Lebesque a-t-il eu tort d'ancrer sa satire, non point dans la réalité mais dans un monde un peu trop arbitraire, quelque chose comme le royaume ou la principauté de la folle de Chaillot. Quant à l'avant-garde en quelque sorte officielle, en dehors de la pièce de M. Adamov, elle ne nous a guère donné qu'un acte nouveau de M. Ionesco au début de saison, *Le Nouveau Locataire,* variation sans grande originalité sur les thèmes et les procédés habituels de l'auteur. Mieux vaut signaler quelques reprises qui intéressent le théâtre et la littérature: celle (qui était une création à Paris) de *L'Histoire de Vasco* de M. Georges Schéhadé, beau poème chargé de sens et d'humour, un peu trop nonchalant peut-être pour supporter dans la grande cathédrale du Théâtre Sarah-Bernhardt, la présentation en

messe pontificale qui est souvent de rigueur chez M. Jean-Louis Barrault. Reprise de *La Maison des Cœurs Brisés* de Bernard Shaw, un peu lourde, mais permettant de redécouvrir l'extrême modernisme d'une des plus belles pièces de Shaw ; reprise enfin tout à fait digne d'estime du *Miguel Manara* de Milosz par la troupe de M. Maurice Jacquemont au Studio des Champs-Elysées.

Parmi les auteurs étrangers, le plus vert, c'est encore un revenant, le Pirandello dont on a applaudi et la reprise d'*Henry IV* au T.N.P. et celle de *Ce soir, on improvise* par une excellente troupe dirigée par M. Sacha Pitoeff. Il suffit de signaler au vol de grands succès commerciaux tout à fait justifiés d'ailleurs mais qui n'apportent rien, comme celui de *Romanoff et Juliette,* sorte d'opérette à allusions de Peter Ustinov, ou encore celui d'*Ouragan sur le Caine* adroite pièce-procès d'Herman Wouk (avec une très remarquable interprétation du rôle principal par M. Jean Mercure). On comprend également le grand succès de deux autres pièces étrangères. *Procès à Jésus* de M. Diego Fabbri et *Vu du Pont* de M. Arthur Miller, mais comme il s'agit d'entreprises un peu plus prétentieuses, il faut bien faire quelques réserves. *Vu du Pont* est une sorte d'adroit et solide mélodrame américain, pimenté par des soupçons d'inceste et d'homosexualité. Mais la pièce est d'un audace modérée, d'une invention psychologique moyenne sur ces questions délicates et il faut beaucoup de bonne volonté pour y discerner un tableau de la condition des émigrants italiens à Brooklyn. Le succès le plus légitime, c'est celui de la mise en scène amusante et colorée de M. Peter Brook, et celui d'un très grand acteur, M. Raf Vallone. Quant à *Procès à Jésus,* on sait que c'est une reprise spectaculaire, hélas, des grands thèmes de la Passion. Le procès est refait dans le monde d'aujourd'hui, avec intervention de faux spectateurs, gags dans la salle qui font un peu penser à Branquignol au calvaire. De nobles intentions, des vues justes, une pièce comme on dit d'une belle élévation morale et religieuse : mais est-ce que tout cela n'est pas en grande partie compromis par une sorte de démagogie des moyens théâtraux d'un effet grossier et d'un goût douteux ? D'ailleurs ni l'interprétation de M. Amato, ni la mise en scène de Mme Tassencourt, ni la traduction de M. Thierry Maulnier ne sont en cause. La création étrangère la plus intéressante de la fin de la saison a été celle de *La Paix du Dimanche* (*Look back in anger*) de M. John Osborne, première grande manifestation des « angry young men » de la jeune génération anglaise. Les incertitudes, les angoisses, les rancœurs de la jeunesse dix ans après la deuxième guerre mondiale ne peuvent évidemment se transposer terme à terme d'Angleterre en France. Mais il y a beaucoup de points communs et surtout un certain sentiment d'exigence devant la vie qui nous touche directement. Et le metteur en scène, M. Raymond Gérôme a

réuni la plus remarquable, la plus homogène distribution de jeunes comédiens de la saison: Pierre Vaneck et Pierre Trabaud, Brigitte Auber et Judith Magre.

Hors cela, ajoutons que la Comédie Française fait convenablement son office de musée des succès de l'entre deux guerre avec de fort bonnes reprises (*Le Sexe Faible* de Bourdet, *Domino* de Marcel Achard, etc.) et un peu moins bien son office de musée du théâtre classique. Que le Théâtre National Populaire de M. Jean Vilar est toujours une excellente maison où nous avons pu voir une très belle représentation de *Peer Gynt,* d'Ibsen (André Reybaz, Daniel Ivernel), un amusant découpage des grosses images d'*Ubu* (avec Madame Rosy Varte et M. Georges Wilson) et une *Phèdre* plus contestable (Maria Casarès). On a joué Shakespeare sur les boulevards, sans grand bonheur malgré l'éclat de l'interprétation (Pierre Brasseur et Suzanne Flon dans la *Mégère* un peu trop apprivoisée par Audiberti) ou l'ingéniosité du dispositif scénique (*Périclès,* monté par M. Dupuy).

Complétons enfin ce tableau cursif de la saison passée en disant tout l'intérêt du Théâtre des Nations. Chaque année, pendant plusieurs mois, M. A.-M. Julien fait venir à Paris de très nombreuses troupes de tous les pays: Chine, Italie, Angleterre, Pologne, Espagne, Grèce, Allemagne, Maroc, etc. Cela constitue pour le spectateur parisien une expérience proprement extraordinaire et sans doute la plus enrichissante qui se puisse concevoir: tel spectacle nous déçoit, nous oblige à des réserves, John Gielgud est trop odéonien dans *Henri VIII,* les grecs jouent la tragédie en mélo, etc., telle soirée nous ennuie (d'autant que nous ne comprenons pas souvent le texte): mais du moins nous avons assisté à ces représentations, nous savons comment Strindberg est traité chez lui, comment (avec quelle verve heureuse) les marocains jouent *Le Malade Imaginaire,* nous découvrons le romantique et passionnant *Hamlet* de M. Neville, etc. Bref, c'est le plus excitant des musées permanents du théâtre mondial.

Et il faudrait dire aussi qu'à la belle saison, si les théâtres du monde viennent à Paris, le théâtre de Paris va aux champs: il y avait cette année, parait-il, plus de soixante festivals. Je n'en ai vu que quelques-uns (une intéressante *Electre* à Blois, un amusant *Bossu* à Angers, une belle *Vie est un songe* à Dijon) mais je crois bien qu'ici encore la palme du goût et de la perfection revient au festival-type, celui d'Avignon, où l'on a vu notamment un *Lorenzaccio* et un *Caprice de Marianne* dont nous aurons l'occasion de reparler la saison prochaine.

ROBERT KANTERS.

LE JOI D'AMOR ET L'OCCIDENT

C'est le propre, on l'a souvent répété, des quelques rares trésors spirituels légués par l'histoire à l'humanité, de renouveler sans cesse leurs richesses suivant la soif de ceux qui viennent y puiser. Nous en avons eu un nouvel exemple avec le livre de Denis de Rougemont « L'Amour et l'Occident » réédité (et complété) il y a deux ans. C'est, en effet, une idée bien particulière que se fera le lecteur de Denis de Rougemont, à l'égard des Troubadours.

On savait certes que l'idée un peu niaise de poètes chantant la joie partout, toujours, avec ou sans raisons, de poètes qui n'auraient été que les préfigurateurs de ces félibres qui vont (ou allaient) proclamant « Lo soleu me fai cantar », appartenait désormais au stock des banalités dont se nourrissent les imbéciles. On savait, par exemple, que des exégèses savantes ou subtiles faisaient plus ou moins plonger dans le mystère du catharisme, l'œuvre de nos troubadours.

Denis de Rougemont va beaucoup plus loin. D'après lui, la conception de l'amour léguée par les Troubadours à l'Occident moderne à travers le mythe de Tristan, conception catastrophique et anti-sociale qui ne s'en étale pas moins dans tous nos romans, tous nos magazines, sur tous nos écrans, d'Europe et d'Amérique, cette conception de l'amour chez nos troubadours fut essentiellement hérétique ; si bien que le monde moderne d'Occident, héritier de nos Troubadours par l'intermédiaire du romantisme héritier du mythe de Tristan, vit dans un état permanent d'hérésie.

Pour Denis de Rougemont l'hérésie essentielle se résume en un nom : EROS, qui serait précisément le dieu d'amour des troubadours comme il fut celui de Tristan et d'Yseult, comme il a été celui du romantisme. Eros s'oppose à Agapè : tandis que le premier est désir sans fin, la seconde est communion. Le désir sans fin est manifestation de l'orgueil, de l'esprit du mal par conséquent ; la communion est signe de l'entente avec Dieu. Entre Dieu et l'homme, il y a une différence qualitative infinie : seule est donc possible la communion qui suppose la grâce de Dieu, descente gratuite réalisée dans l'Incarnation. Eros veut la fusion, fusion impossible entre Dieu et l'homme par le fait même de cette différence qualitative infinie.

Qu'ils parlent ou non de Dieu, les modernes occidentaux sont des sectateurs d'Eros lorsqu'ils veulent précisément réaliser le destin de l'homme en fabriquant de l'anti-destin comme c'est le cas par exemple, des héros de Malraux. Le propre d'Eros, désir sans fin, est de vouloir se surpasser. C'est ce que déclare Gisors dans la *Condition humaine* : « Mais l'homme n'a pas envie de gouverner ; il a envie de contraindre. D'être plus qu'un homme, dans un monde d'hommes. Echapper à la condition humaine, vous disais-je. Non pas puissant : tout-puissant. La maladie chimérique dont la volonté de puissance n'est que la justification intellectuelle, c'est la volonté de déité : tout homme rêve d'être Dieu ».

C'est dans le couple qu'Eros peut le mieux se manifester, plus facilement en tout cas que dans l'arène politique ou sociale, avec moins de prosaïque danger en tous les cas. Dans l'amour, le propre d'Eros c'est, nous dit Denis de Rougemont, d'être fatalement irréalisable sur terre. N'est-il pas le contraire d'Agapè ? Eros c'est donc l'amour impossible, bien connu, trop connu dit Rougemont, de toutes les littératures occidentales. Eros revêt les apparences de la femme idéale, de la femme rêvée et inaccessible, de la femme, symbole à ce moment-là, de l'au-delà. Et c'est Gœthe proclamant : « L'éternel féminin nous entraîne », et Novalis affirmant : « La femme est le but de l'homme », mais un but inaccessible. D'où le suicide romantique.

Ici Eros « désir sans fin » devient logiquement Eros désir de la mort. Nous voici dans les brumes manichéennes. Nous voici aux prises avec le mythe du Jour et de la Nuit. Le jour c'est la vie, la Nuit désirable c'est la mort et « toute conception manichéenne voit dans la vie des corps le malheur même, et dans la mort, le bien dernier, le rachat de la faute d'être né ».

On sent bien quels rapprochements on peut faire avec nos cathares occitans du XII^e^ siècle ; quels rapprochements on peut invoquer avec la dame inaccessible chantée par le troubadour, avec également le thème de l'amour de loin ; on peut même expliquer par le mythe du Jour et de la Nuit la fortune du genre de l'Aube dans notre poésie troubadouresque. Je sais, et qu'il y a bien d'autres rapprochements de ce genre-là que l'on pourrait faire, et que ces rapprochements ne sont sans doute pas tous fortuits, et qu'il serait, en effet, étonnant que le catharisme, si vivant dans nos régions occitanes, ait été absolument sans influence sur la conception de l'amour telle que les troubadours l'ont chantée, telle qu'elle s'est répandue aux limites du monde occidental d'alors pour le civiliser.

Je sais qu'on peut invoquer, comme Denis de Rougemont, le fait que nos régions d'Oc ont pû être sensibilisées par des influences d'origine iranienne et par les influences orphiques du platonisme qui se seraient chez nous combinées à des influences d'origine celtiques, druidiques. Mais tout cela,

qui a, c'est possible, coloré l'amour des troubadours, qui, probablement dans certains cas, l'a profondément modifié en « s'entrebescant » à lui suivant un terme du langage technique des troubadours resté philologiquement mystérieux, tout cela ne suffit pas à faire oublier que l'essentiel dans la conception de l'amour troubadouresque c'est le fameux « Joi d'Amor » et que ce Joi d'Amor est tout à l'opposé d'Eros, de l'Eros de Denis de Rougemont.

La traduction banale, et la plupart du temps inexacte, que l'on donne de cette expression : « la joie d'amour » s'inscrit elle-même en faux contre cette vision d'un amour des troubadours essentiellement hérétique parce qu'essentiellement malheureux sur cette terre. Qu'est au juste le Joi d'Amor ? J'en ai donné une explication philologique dont je fais ici grâce au lecteur. En deux mots, je pense que « joi » et pour des raisons de phonétique et de géographie linguistique, et pour des raisons de sémantique troubadouresque, signifie proprement « le jeu d'amour », en donnant au terme « jeu » une valeur assez valéryenne.

A partir de cette notion de « jeu qui crée la joie » et donc de joie active et non point de joie passive et béate, s'expliquent les particularités essentielles de l'amour des troubadours chanté à la belle époque du XII^e^ siècle. Précisément, ces particularités sont fort différentes de celles que croit avoir découvertes Denis de Rougemont. Notamment, et en premier lieu, l'idée d'un Eros, désir sans fin, point capital de la thèse de celui-ci. Il y a là une erreur de visée. Denis de Rougemont vise la vie toute entière alors que le Joi d'amour vise précisément le « Joi » ; « le Jeu ».

Il faut d'abord saisir l'importance de cette notion de « jeu » par excellence que nos troubadours ont donnée à « l'exercice » de l'amour. Cette importance ne se conçoit qu'en fonction de la situation sociale alors faite à la femme. Par là même on comprendra facilement ce que Jeanroy n'est point arrivé à comprendre et qui l'a scandalisé en l'empêchant de goûter librement la matière même à laquelle il a consacré sa vie de savant : le fait que l'amour chanté par les troubadours semble avoir été un amour adultère. En réalité l'amour chez les troubadours peut se concevoir sans rien accorder à cette apparence. La réalité c'est que l'amour considéré comme un « jeu » obéit à des règles, intellectuelles, dont je ne parlerai pas aujourd'hui, et morales. Parmi celles-ci, le caractère gratuit du jeu et la nécessité de considérer les partenaires comme des égaux dont le seul mérite personnel dans l'exercice des règles et leur mise en pratique, fait toute la valeur et le prix. Gratuité du Joi d'amor, égalité des amants, voilà deux idées sur lesquelles nos poètes reviennent sans cesse. Et ce n'est pas seulement une attitude aristocratique comme on peut le croire ; ce sont conditions essentielles du jeu. Mais ces conditions se trouvent précisément en opposition avec les lois sociales qui faisaient de la femme la chose soit

de son père soit de son époux. C'est par là que le Joi d'amor s'est révélé révolutionnaire, antisocial, hérétique si l'on veut. Mais cela n'a pas grand chose à voir avec le manichéisme. C'est simplement l'attitude humaniste qui proclame que la dignité de l'être humain réside essentiellement dans l'égalité des personnes au départ, que sa valeur se détermine d'après l'exercice libre de ses facultés et non d'après une quelconque soumission à une autorité pré-posée. C'est la leçon civilisatrice du Joi d'amor. Et certes elle porte fort et loin. Parti de cette idée somme toute simple, mais non banale alors, que les contraintes officielles du mariage, la plupart du temps imposé aux femmes, n'avaient aucun pouvoir pour faire naître l'amour, que l'amour, tout à l'inverse, exigeait égalité des deux partenaires pour avoir une valeur certaine puisque c'est la condition de sa liberté et donc de son prix, la notion de Joi d'amor s'est étendue à toute la civilisation des pays d'Oc et ses conséquences politiques ont été immenses comme on peut s'en rendre compte par exemple, par la vie d'Eléonore d'Aquitaine. C'est par Joi d'amor qu'a été proclamé qu'il y avait des lois humaines qui passaient les lois ; qu'a été posé nettement le problème de la loi d'Antigone en face de la loi de Créon. Si on peut accuser le « Joi d'amor » d'hérésie, son hérésie a été surtout d'être anti-conformiste à une époque où il allait devenir de plus en plus difficile de l'être.

La gratuité du jeu, l'égalité des partenaires expliquent la force d'émotion sociale que la notion de Joi d'amor devait développer dans la société du temps, force qui alla jusqu'à attirer le tonnerre et la foudre de la Croisade sur les régions d'Oc, comme peut s'en rendre compte qui lit, en état de compréhension, la deuxième partie de la « Canso de la Crotzada ». S'il y a là hérésie sociale pour la politique du Roi de France, on n'aperçoit encore aucune pointe d'hérésie religieuse et nous sommes loin de la thèse de Denis de Rougemont. Quel est le rôle d'Eros là-dedans ? Il est précisément très faible. Ou plutôt il est implacablement contrôlé, maîtrisé. On a pertinemment souligné le caractère érotique de l'amour chez les troubadours et l'on a eu tendance à opposer ce caractère à un autre caractère soi-disant platonicien. Cette contradiction se résout dans la notion de « Joi ». La possession physique n'est nullement exclue du « Joi » ; elle doit venir simplement en son temps suivant la règle du jeu. En attendant il importe que le « jeu » dure le plus longtemps possible. Il est à peu près certain que, parmi les péripéties du jeu, l'éthique amoureuse ou Joi réclamait l'épreuve et les joies qui en naissaient, du « jazer » (qu'une traduction grossière rendrait par « coucher ») sans conjonction physique. De là la valeur de l'amour de loin. De là la notion de dame inaccessible. Rien que de très normal : plus le jeu devient difficile, plus il est passionnant ; plus le jeu se complique, plus il est enrichissant. La valeur des partenaires en augmente l'un par l'autre car ils doivent alors mettre en

jeu toutes leurs qualités de maîtrise de soi et de mesure, qualités qui donnent à l'individu cette sensation de liberté et d'aisance que Bernard de Ventadorn a si bien rendue par le symbole de l'alouette qui s'enivre de son vol face aux rayons du soleil.

On voit combien cette nécessité, dans la conception du Joi d'amor, de l'éloignement de la réalisation de l'amour, est due à tout autre chose qu'à la notion d'un Eros désir sans fin. Il y a un abîme entre la conception qui prétend que l'amour est irréalisable sur terre, et celle qui prétend qu'il faut jouer le plus longtemps possible le « jeu d'amor » parce qu'il s'agit là par excellence de l'exercice formateur de l'homme. L'Eros du romantisme tel que l'analyse Denis de Rougemont, c'est l'Eros de la catastrophe sur terre ; le Joi d'amor c'est précisément l'anti-catastrophe. L'individu dans le Joi apprend précisément à maîtriser Eros, le désir, à l'orienter vers un objet, à en retirer les satisfactions permises, à les multiplier (le *Joi melhura* : avec Joi toujours mieux !), à s'en enrichir de commun avec son partenaire, à se maintenir dans un état d'harmonie tel que Dieu l'a voulu si bien que Joi d'amor finira par s'identifier avec le Dieu d'Amour qui « unit tout ce qui va et vient » comme le dit Jaufre Rudel le chantre de « l'amour de loin ». En réalité la notion de Joi d'amor s'oppose absolument à un Eros qui serait le désir sans fin. Joi vise au contraire à créer dans l'homme un état d'équilibre précaire sans doute mais qu'on veut toujours renaissant, qui le rende heureux, lui et ceux qui jouent avec lui. C'est cet équilibre commun qui a pris sous la plume des troubadours le nom de Paratge, la civilisation des égaux, égaux non pas à partir d'une vaine et théorique égalité politique incompréhensible en ces temps-là, mais égaux à partir d'un mérite gagné par la valeur, mérite qui donnait dès lors le même prix au garçon d'écurie devenu troubadour et chevalier qu'à son ancien maître, baron ou marquis, également reçu chevalier. Cet état d'équilibre n'est-il pas profondément opposé à l'état de permanent déséquilibre fort bien analysé par Denis de Rougemont dans l'Amour et l'Occident ? Denis de Rougemont n'a sans doute pas tort de saisir certains rapprochements entre la conception de l'amour en Occident tel qu'il croit l'avoir définie en analysant le mythe de Tristan, et la fatalité de la guerre chez l'homme d'Occident. Cette nostalgie guerrière n'est-elle pas une des conséquences de ce permanent état de déséquilibre moral ? Or il serait curieux de se rendre compte combien l'homme d'Oc est profondément attaché à la paix : serait-ce un héritage inconscient de cette civilisation qui par l'exercice du Joi d'amor visait essentiellement à atteindre un permanent état d'équilibre dans l'homme et entre les hommes ?

CHARLES CAMPROUX.

LITTERATURE

LITTERATURE DU XX^e SIECLE (6^e série), par André Rousseaux (*Albin Michel*).

Les mots panorama, inventaire, littérature vivante, qui sont à la mode pour étiqueter les diverses études littéraires actuelles, même le titre général des recueils d'André Rousseaux, me semblent devoir être précisés.

L'auteur, très prudent, se garde bien de vouloir faire un « panorama », c'est-à-dire, à la manière des atlas d'insectes une classification toujours approximative et souvent complaisante des œuvres et des littérateurs d'aujourd'hui. Il ne faut en effet oublier personne, ni aucune œuvre de personne, et tant de lignes pour chacun. C'est le catalogue des Grands Magasins de la Littérature. Comment classer ? au nom de quoi ? des auteurs vivants, ce qui ne veut pas dire que leur œuvre le soit, quand on sait quel arbitraire il y a dans la classification d'auteurs anciens, et neullement morts, certains vivront autant que l'humanité.

André Rousseaux ne fait pas non plus un inventaire qui est dénombrement, évaluation de tout ce qui a été écrit pendant un certain temps, il choisit d'abord et, comme l'indique le sommaire, des auteurs plutôt que des œuvres. Sans celles-ci, ceux-là ne seraient que des hommes communs, évidemment, mais dans les précédents recueils, Jean Prévost, Simone Weil proposaient des exemples de vie autant que des œuvres exemplaires. On peut le dire encore de maints auteurs étudiés dans ce sixième tome.

De quel critère André Rousseaux se sert-il pour faire un choix parmi la profusion d'auteurs actuels ? Se contente-t-il d'ajouter quelques lauriers aux couronnes que la renommée, ou une généreuse publicité, a tressées ?

Il faut lui reconnaître le singulier mérite dans un temps où la poésie est peu prisée des éditeurs, où les journaux dits littéraires la sacrifient aux petites annonces (la poésie ne se vend pas, la poésie qui est la richesse même se donne) de lui accorder la seule place qui lui convienne : la première. Les romanciers sont les exploitants de la littérature. C'est la poésie qui sauve un roman de la médiocrité. Il est bon que cette *Littérature du XX^e siècle* s'ouvre par une étude sur Apollinaire qui lui-même a ouvert les principales voies d'une poésie vraiment nouvelle en ce sens qu'elle est poésie avant tout et qu'elle rompt, on ne l'a pas assez remarqué, le cercle infernal où se complaisait Baudelaire. Apollinaire règle son compte à la malédiction. Tout jeune poète ou prétendu tel qui se croit l'honneur d'être maudit doit savoir que le vaccin contre cette épidémie a été découvert et mis au point par Cendrars et Apollinaire.

Mais la race des authentiques poètes maudits n'est pas éteinte. Artaud m'en semble le type même. Eprouver une difficulté insurmontable à être, n'est-ce pas la malédiction ? Spéléologue de l'esprit, Artaud fait aussi figure d'explorateur à la recherche non pas d'un pittoresque de pacotille ou d'un dépaysement qui n'étonne

plus personne, mais de civilisations comme celles du Mexique, anciennes et toujours vivantes, qui ne doivent rien au rationalisme ou du moins qui n'ont pas coupé les racines telluriques de l'homme. Explorateur aussi Cendrars, ou plutôt jouisseur forcené de la planète traitée comme une fille dont on ne se fatigue pas. S'il est un poète vivant, c'est bien lui pour qui la vie est une bénédiction. Même chez Lorca qui donne à ses poèmes la résonance de la mort, « la poésie est d'abord un art de vivre ». Victor Segalen découvre dans la Chine ancienne des rythmes de vie qui s'accordent aux nôtres, ils sont caractérisés par « des phénomènes de crise et de rupture, les révolutions, les guerres ».

Place aux poètes donc, et surtout à ceux qui ont senti la nécessité de renouveler le sens de la vie, autrement dit de définir un humanisme de l'homme total - qui possède l'univers autant qu'il est possédé par lui, qui reconnaît l'utilité ménagère de la raison, il faut de l'ordre, les musées de fossiles et d'animaux ou de littérateurs empaillés ont leur intérêt, mais lui préfère le savoir patiemment conquis au cours d'une vie de recherches et de méditations et qui donne à l'âme des dimensions nouvelles.

Le Père Teilhard de Chardin et Raymond Schwab sont deux illustres exemples de cette science qui fait sans doute sourire des techniciens incultes parce qu'elle ne craint pas d'emprunter les ailes de la poésie pour faire parcourir à l'esprit de l'homme occidental un continent ignoré comme la civilisation orientale, qui est comme sa moitié retrouvée de lumière, ou lui donner un univers nouveau dans lequel l'homme n'est plus un étranger mais l'aboutissement et l'espoir d'une évolution où matière et esprit témoignent de leur unité. Humanisme non pas délirant, mais qui a l'attrait d'un mystère en partie élucidé, puisque selon Einstein l'univers est compréhensible à l'homme.

L'humanisme a bien des nuances, il peut être chez des auteurs différents comme Jean Guehenno, Saint-Exupéry, Albert Camus, Hermann Hesse, la réaction d'un homme qui croît toujours à l'homme et se demande quand, comment et pourquoi l'homme a failli à ses devoirs humains et quels remèdes on peut trouver à cette éclipse dont le champignon atomique n'est pas la cause mais la conséquence.

D'autres auteurs sont présentés simplement pour leurs qualités particulières d'hommes, exemplaires à leur façon, tels Paul Léautaud, Michel Leiris, Ignazio Silone. Leur commune mesure est l'authenticité.

J'insiste maintenant sur ce que je considère comme une vertu chez un critique digne de ce nom : le constant souci d'André Rousseaux, et c'est particulièrement sensible dans ses études sur « *Le Monde classique* », de faire le point, de nuancer et même de reviser des jugements. Qu'on lise, à ce sujet, sa nouvelle étude sur T.-E. Lawrence. Egalement les pages consacrées à Françoise Sagan, dont le succès a fait méconnaître des qualités littéraires certaines, sont caractéristiques de la manière du critique : on y verra la suite de ses diverses opinions. Variations qui ne sont pas un jeu mais l'exercice de la liberté de jugement, le devoir de l'honnêteté.

Prudence pour découvrir la vérité, mais audace, une fois découverte, pour la dire (que la science ait besoin de la poésie, quelle audace de l'affirmer !) : cette vérité, qui n'est pas autre chose que le salut de l'homme, sur cette terre, elle est bonne à dire ; voilà encore des qualités exemplaires du critique.

Les sourds, c'est-à-dire ceux qui ne veulent pas entendre, remarqueront aigrement qu'un critique n'est pas un héraut, ni un ange (c'est l'annonceur de la bonne nouvelle). Qui oserait lui reprocher d'être un homme plus soucieux de la destinée de l'humanité que de celle des coteries littéraires ?

P. MATHIAS.

BUSSY-RABUTIN, par JEAN ORIEUX (*Flammarion*).

Ce livre attachant, alerte et passionné se lit de bout en bout presque comme un roman. Presque trop parfois : surtout dans l'édition dépourvue de notes. Rôde un léger parfum, d'ailleurs agréable, de récit à la Dumas. Le grand public est comblé. Mais en fin de compte, il donne une image vraie, solidement étayée, de ce grand seigneur un peu naïf en même temps que merveilleusement intelligent qui fut Roger de Bussy-Rabutin.

Bussy est d'abord plongé dans son époque en ce qu'elle a de plus fringant : campagnes, galanteries, disputes littéraires, il est l'homme « du moment », porté à la fois par ses qualités et par la mode. Tout lui est permis et il lui est permis de tout espérer, honneurs et même gloire. Brusquement déviée dès la fin de la jeunesse, sa vie, qu'on dirait coupée en deux offre alors le plus bel exemple de ratage social. Après la chute elle ne sera plus que solitaire et mélancolique. Cependant la coupure n'affecte pas l'homme qui restera le même, structuré par les contradictions qui ont infléchi son destin. L'intelligent Bussy gardera toujours sa lucidité, son style d'écrivain aigu et concis, d'épigrammatiste cruel. Mais restera cet imprudent qui donne tête baissée dans tous les pièges, ce rêveur qui espère toute sa vie un regard du Roi et ne s'aperçoit pas que les temps sont changés. Car, pour un grand seigneur, il n'est plus possible, après 1660, d'aspirer à la faveur en restant un esprit indépendant. D'une façon ou de l'autre, Retz ou La Rochefoucauld, Condé ou Vivonne l'ont compris. Bussy-Rabutin, non. Il est ainsi un beau modèle d'une certaine forme de l'esprit féodal, un temps rajeuni par l'esprit libertin, et qui agonise en flambant dans l'imprudence. Un esprit comme le sien était nécessairement un opposant, sous Louis XIV. Certes, lui, un grand honnête homme.

Jean Orieux a admirablement saisi que, pour de tels esprits, le drame ne s'est noué qu'après la Fronde : son analyse de la période autour de 1660 est la meilleure partie du livre. Gratté le vernis des fêtes et des victoires, ces années sont peut-être les plus troubles du siècle. Le naturalisme de l'époque 1620-1650, de Théophile à Cyrano s'y résout en un immoralisme hypocrite, et le libertinage en crapule - qui n'était pas pour Bussy. Il y a un abîme entre la liberté de Mme de Chevreuse et la licence des grandes catins de 1660, Mmes d'Olonne ou de Lionne - ou Mme de la Beaume, le mauvais génie de Bussy. Et la débauche équivoque des gitons autour de Condé et du Duc d'Orléans est très différente de la liesse éclatante des compagnons de Théophile. Après 1660, Tartuffe est partout, comme une espèce de Fantomas, il guette et il flaire. Il note. Le policier moral est un voyeur. Aussi, les imprudences scandaleuses des derniers libertins de bonne race, démesurément grossies, masquent la vraie pourriture que les affaires de poison vont dénoncer.

Quoi qu'il en soit, une histoire des mœurs du début du règne personnel de Louis XIV serait sans doute délicate à écrire. Que fut réellement le fameux « dîner de Roissy » qui compromit définitivement Bussy-Rabutin ? Je ne sais. Mais une odeur soufrée continue à s'en dégager : ce n'est probablement pas par hasard que l'auteur de *L'Histoire d'O* choisit Roissy pour situer cette demeure étrange...

Bien entendu, Jean Orieux s'explique longuement et clairement sur les rapports entre Bussy et sa cousine. Elle était moins naïve que lui, et il fut un peu sa dupe : mais volontairement, sans doute, car leurs deux esprits s'accordaient trop bien pour qu'il pût consentir à s'éloigner d'elle définitivement. Accord pas tant dans les façons d'être que dans leurs manières de voir les êtres, et de dire. Mais, si Mme de Sévigné fut cruelle à Bussy, et aussi, disons-le, assez garce à son égard pour mériter le Portrait de l'*Histoire amoureuse des Gaules,* peut-être l'a-t-elle payé, de son côté. Il y aurait à rêver là-dessus, compte tenu des obscurités qui continuent à planer sur les « imprudences », la « vertu » et la « froideur » de la jeune marquise. On distingue un certain parallélisme dans les destins des deux cousins - et, à coup sûr, sur le plan de la réussite sociale et mondaine, comme l'éblouissant Roger, l'éblouissante Marie a été déçue. (Après eux, les deux branches de l'illustre famille restent mortes). Jusqu'assez tard, Mme de Sévigné, du clan Retz et La Rochefoucaud, a été une opposante au régime. On sent je ne sais quelle aigreur dans son irrespect envers les amours du Roi. Le mariage de sa fille, un pis-aller : il en résulte la ruine, la provincialisation, la maladie pour la jeune beauté, étoile des premiers Ballets de Versailles. Et peut-être Mme de Sévigné s'est-elle réfugiée dans son amour maternel invraisemblable comme pour nier l'écroulement de certains rêves. Quant à elle, son esprit et sa bonne santé...

Sommes-nous entraînés trop loin du livre de Jean Orieux ? Je ne pense pas. En tout cas, c'est son mérite de susciter des réflexions qui mettraient en jeu le XVIIe siècle tout entier.

JEAN TORTEL.

MACHIAVEL, par Georges Mounin (*Paris, Club Français du Livre,* 1958).

Dans l'élégant petit volume que publie le Club Français du Livre, Georges Mounin s'est risqué à présenter en quelques deux cents pages le machiavélisme. C'est-à-dire d'abord Machiavel lui-même, puisque la pensée politique du secrétaire florentin ne saurait être considérée dans l'abstrait, dans l'intemporel, élevée - ce qu'on a trop souvent fait - à l'état de doctrine absolue valable partout et toujours. Il faut la situer exactement et, pour n'être point dupe, savoir ce que pouvait connaître du monde, depuis Florence et au seuil du XVIe siècle, ce professionnel de l'administration et de la diplomatie, quels livres il avait lus et médités, ce qui le poussait à écrire, et même quels étaient ses besoins, ses ressources, ses affections, la couleur de ses humeurs. Un tel recours à l'analyse historique objective est bien la seule méthode saine. La biographie est en fait excellente et le Machiavel qu'elle restitue après tant

d'autres, le plus vrai que je connaisse. Quant à sa pensée, elle apparaît beaucoup plus riche et diverse, car Georges Mounin a multiplié des citations, livré dans une traduction impeccable de longs extraits d'écrits mineurs qui aident à mieux comprendre *le Prince*. Plus neuve encore est peut-être la seconde partie du livre, où sont non seulement exposées mais expliquées - et toujours par la méthode historique - les diverses interprétations qui furent données du machiavélisme depuis quatre siècles, depuis la diffusion du *Prince* jusqu'aux plus récents commentaires de James Burnham et de Merleau-Ponty. Le texte de Mounin prend ici plus d'audace. Pour lui toutes ces interprétations sont commandées par des circonstances, dominées, dirigées par l'évolution des idées, elle-même liée au changement des structures sociales, à l'histoire de la « bourgeoisie » ; ainsi les dernières explications de la pensée de Machiavel sont-elles un ultime effort pour abriter derrière l'autorité de l'auteur du *Prince* « les politiques d'aventuriers nécessaires aux couches sociales déclinantes ». Au terme de son analyse historique, Georges Mounin reconnaît dans le machiavélisme *l'arme politique des faibles :* quoiqu'on ait pu dire, il se situe donc à l'opposé de la morale socialiste, léniniste ; c'est pour les bourgeoisies moribondes que, de nos jours, la fin justifie les moyens.

Ce petit livre passionné se lit aussi avec passion, car il est alerte, allègre, car il brille d'une lucidité remarquable, pétillant d'intelligence, plein d'ouvertures et de finesses. Plus encore peut-être parce qu'il est honnête. Son auteur est de parti pris et ne s'en cache pas. Il écrit en marxiste et utilise ses moyens dialectiques pour une fin bien précise, bien nettement, bien clairement exprimée. Ce qui ne l'empêche pas, dans sa dernière page, de condamner le culte de la personnalité, les violations de la légalité socialiste et toutes les rechutes dans le machiavélisme. Il est permis de ne pas partager tous ses points de vue, de juger ici et là sa démonstration trop systématique, ses distinctions trop subtiles. Du moins ne peut-on pour ce livre lui refuser ses félicitations et son estime.

GEORGES DUBY.

LE FOND ET LA FORME, par JEAN DUTOURD (*Gallimard*).

Je pense à ce *Dictionnaire des Idées Reçues,* avec lequel Flaubert devait couronner les travaux de *Bouvard et Pécuchet.* Il me semble que le dernier ouvrage de Jean Dutourd, présenté en sous-titre comme un *Essai alphabétique sur la Morale et le Style,* en serait alors exactement l'antidote. Un nouveau *Dictionnaire Philosophique,* comme l'a si bien noté Emile Henriot ; mais au goût, à l'usage et pour l'édification de la seconde moitié de notre XX^e^ siècle. Qu'un tel livre s'offre à ses lecteurs comme la plus alerte et la plus stimulante des leçons de sagesse, on le sent dès la première page coupée et il ne reste plus qu'à aller utilement, joyeusement, jusqu'à la dernière. D'*Artiste à Vocation* je m'arrête maintes fois, par exemple sur *Impatience* : « Les impatients arrivent toujours en retard ». Une ligne seulement ; pour ma part, je ne crains pas de m'attarder ; je me repose ; je réfléchis en me disant : « Je croyais à ceci ou à cela ou, pour le moins, je risquais d'y croire et de m'y berner. Je suis sauvé. Quelle douche rafraîchis-

sante ! Quel décapage souriant ! Préjugés, sottises tombent autour de moi comme autant d'écailles de crasse ». Merci, Dutourd ! Alain, que vous avez raison d'invoquer de temps à autre, aurait aimé Le Fond et La Forme de vos apologues, *Le Prisonnier du Bœuf, La Grenouille et le Scorpion,* etc... La Fontaine, aussi. Ce n'est pas un mince éloge. Que cet éloge soit sincère, je le prouve en ajoutant une réserve : Stendhal était aussi capable, sinon plus, de comprendre la religion que Mérimée. Voyez la thèse de Mme Francine Marill-Albérès (1) et le très regretté Henri Martineau. Mais cela n'est rien par rapport à la qualité de l'ensemble.

ARMAND LUNEL.

(1) *Stendhal et Le Sentiment Religieux* (Librairie Nizet).

LE ROMAN

UN BALCON EN FORET, par Julien Gracq (*José Corti*).

La maison forte des Hautes-Falizes, d'où l'on domine la forêt de l'Ardenne et dans laquelle l'aspirant Grange et ses trois compagnons attendent, combattent un instant et meurent, n'est pas une de ces demeures gagnées par le rêve, lointaines dans des pays semi-imaginaires où Julien Gracq transporte habituellement ses lecteurs. Argol ou le rivage des Syrtes étaient hors du temps et presque de l'espace réels. Au contraire, ce balcon en forêt, qui n'est qu'un bloc de béton, fait partie d'un système : le plus cohérent, le mieux organisé qui soit, du moins en apparence, en tout cas, le plus lié à l'heure et au lieu, puisque c'est le système des fortifications militaires. Le dernier récit de Julien Gracq est donc expressément daté et localisé. Il relate un événement réel, historique même, dont l'actualité est encore poignante, la drôle de guerre et l'offensive allemande à travers les Hauts de Meuse, et qui ne souffrirait pas d'être déformé. Ici, le romancier de l'imaginaire a donc choisi de s'enfermer dans le cadre le plus rigide. Il doit rester dans un réel, extérieur à sa liberté, dont le drame, aux péripéties déjà connues du lecteur, est immuable : c'est à l'expression à s'y conformer. A cet égard, la réussite de Julien Gracq est totale. Que la guerre de l'aspirant Grange soit entièrement reconstruite par le romancier ou qu'elle ait été vécue par celui-ci, il importe peu. Le récit touche par sa sobriété, sa discrétion, et, j'en suis sûr, par son exactitude. L'atmosphère de l'hiver 1939 et du printemps 1940 est recréée. En un lieu, cependant, où la magie naturelle, celle d'un pays resté intact dans la brume qui monte du fleuve et « où la laideur s'est dissipée », s'infiltre dans le long pourrissement d'une inaction, naturelle elle aussi, mais sans espoir. La trame du récit, c'est ce long silence prolongé par celui de la forêt, avant le brusque éclatement en fusée, de la mort ; une sorte de suspense, horrible en vérité, puisque même ceux qui ne l'ont pas vécu ou éprouvé, en connaissent à la fois le progrès et le dénouement.

Mais le romancier, hanté peut-on dire, par la poétisation de l'univers, ne cesse de se délier en nous dirigeant vers un pays que l'anecdote n'atteint pas. De sorte que le récit se dédouble étrangement. Il fallait l'art de Julien Gracq, il n'a jamais été aussi grand, pour construire ce miroir dont les deux faces se renvoient des images différentes qui finissent par coïncider à l'instant suprême. Car en fin de compte, le récit et la vision ne font qu'un. *Un balcon en forêt* est un exemple parfait de réalisme magique. A chaque instant, le récit s'avance au-delà de lui-même. « Le temps faisait halte : pour les habitants du Toit, cette neige un peu fée qui allait fermer les routes ouvrait le temps des grandes vacances ». Grange monte vers son aventure en la transfigurant à l'avance : « C'est un train pour le Domaine d'Arnhem, pensa l'aspirant, grand lecteur d'Edgar Poe ». La poésie, et même la littérature, est présente : elle est voulue.

Ainsi la maison forte, toit, vigie et tombeau, contient instantanément « un de ces clans en marge comme on en voit subsister à

l'écart des chemins, dans les masures isolées des landes ». Et les hommes qui l'occupent, noyés dans la forêt et la neige, au centre d'une terre « crépue d'arbres » « de toute éternité », et qui veillent sans bien savoir ce qu'ils doivent surveiller, venus là uniquement pour obéir à quelque ordre d'en haut, à leur destin, ces hommes au balcon, fascinés par le Domaine où ils sont à la fois maîtres et étrangers, c'est sur eux que, nécessairement, tombe la foudre, comme s'ils avaient été trop audacieux de se placer *malgré eux* sur la hauteur. La pensée de Julien Gracq débouche aisément sur quelque mythe.

Un pays étrange, à la fois mystérieux et présent, inviolable et parcouru, enferme les êtres qui l'ont pénétré, peut-être par effraction. C'est lui qui est le véritable héros du livre. S'il contient quelque fée « au rire de pluie fraîche », une de ces femmes-oiseaux qui ensevelissent le guerrier sous les flammes de leur rire, c'est presque de surcroît. L'aventure érotique de Grange avec Mona est presque inutile, presque surajoutée, presque purement littéraire. La neige et le retour du printemps suffisaient à provoquer l'enchantement. Mais si Mona, qui n'a rien su, est repartie loin de la guerre, c'est sur son lit vide que Grange viendra s'endormir, ou mourir.

L'homme a retrouvé sa solitude totale, et, après le passage des panzers, la paix que trouble seulement « le bourdonnement de la mouche bleue ». C'était peut-être ce que désirait celui qui montait vers la guerre comme vers le Domaine d'Arnhem.

JEAN TORTEL.

LE MALHEUR D'AIMER, par Claude Roy (*Ed. Gallimard*).

Alain Josseret, ethnographe, rate pour des raisons de financement, le départ de son expédition en Amérique du Sud. Après l'épuisante mise au point de cette expédition, le voilà seul dans Paris, disponible. C'est dans ces conditions de vacance intérieure qu'il va rencontrer, selon les complications des hasards, un fille du feu, Anna. Dans ce visage et dans la fréquentation de ce corps, Alain trouvera-t-il une autre Amérique ? Les amants savent qu'ils auront peu de jours à partager. Ainsi, derrière le caractère d'Alain Josseret se dessine une méthode, les alibis d'une part et les chances d'une autre, il s'arrange pour que cet amour ne soit qu'un *moment.* Alain conduit vite, Alain aime boire, Alain aime nager, Anna aime l'impudeur, ce sont là des moments. Aux dernières pages, nous apprenons la mort de Josseret, quant à Anna, sa partenaire fugitive, elle aura en d'autres lieux d'autres amours. Le livre s'achève dans le calme des jours, rien n'est changé à la face du monde sur son écorce d'amertume. Que valait cet amour cerné entre deux départs d'avion ? il valait tout l'or du monde.

Ce petit livre ne satisfera pas l'amateur de romans, il y trouvera trop de traits, peu de ce profond velours dont sont habituellement vêtus les personnages du romanesque. Mais, par contre, il distraira, il enseignera le lecteur fidèle de Claude Roy. S'il ne retrouve pas ici les soucis majeurs de cet écrivain courageux, du moins peut-il suivre sa recherche d'un bonheur. Car ce « malheur d'aimer », c'est d'abord un bonheur de jouir. Cette manie du bonheur, aussi paradoxal que cela puisse paraître de nos jours, est assez répandue

pour constituer un genre littéraire. Ce genre prend ses traditions dans le « monde réel » d'Aragon ; je n'en veux pour exemple que ce ténébreux Aurélien aux amours impossibles auquel ressemble si fort, par le sang, non par les procédés romanesques, le personnage de Roy.

Alain Josseret n'est pas un héros malheureux, sa vie est confusion, parce qu'elle est richesse et parce qu'elle est rigueur. Quant à Anna, la partenaire d'Alain, elle sera de ces tendres filles issues d'une rêverie et retournera à son imprécision foncière faute de force peut-être et faute de perversité, bien que le cortège érotique qui l'accompagne soit bien émouvant. Cet amour va s'engager et se dégager sans dialogue, sans autre épaisseur que lui-même, une gageure. Le thème ainsi posé, on pourrait se demander pourquoi Claude Roy a choisi de publier maintenant ce livre, Claude Roy que nous connaissons mieux par ses combats et par ses prises de position irrédentistes. La rupture, l'exigence morale entraînent chez certains êtres le goût des moments de paix ; toutes affaires cessantes, il faut à ces êtres la romance des bonheurs et le jeu des solutions possibles. Claude Roy s'est offert ce roman et d'en « mal » tourner l'intrigue, prenons-en note, car entre ces lignes se dessine une conception du bonheur « quand même » que l'on ne peut s'empêcher d'aimer.

J. TODRANI.

COUCHE-TOI SANS PUDEUR, par Henri Rode (*Buchet-Chastel Corrêa*).

Couche-toi sans pudeur. Ce titre, tiré d'un poème de Baudelaire, n'invite aucunement aux complaisances d'une littérature à succès, mais à une analyse lucide de la passion érotique, à une reconnaissance de l'être intime, au-delà de tout préjugé. Si Françoise ne semble chercher en amour que son plaisir, Henri Rode comprend les mobiles profonds de sa conduite et il lui restitue une sorte de pureté. Comment Françoise s'estimerait-elle coupable ? Elle n'a pas voulu la mort de Simon, qui s'est suicidé après son départ. Elle n'a pas choisi d'être ce que les circonstances ont fait d'elle. L'abandon des premières années, la privation d'affection naturelle, le milieu dans lequel s'est éveillée la sensualité, tout cela devait lourdement peser sur la jeunesse de Françoise. Pour déjouer le mauvais sort, elle tente d'oublier au hasard des rencontres le malheur qui s'attache à elle. Elle cède aux poussées du désir comme à un rite magique, défiant la mort. D'autant plus éprise de liberté qu'elle se sent davantage menacée, maudite, elle ne saurait se laisser dominer par les conventions sociales sans regimber. Bien au contraire, l'attirent les êtres interdits qui supportent un destin comparable au sien. C'est son cousin, Simon, qui lui fait éprouver le « pressentiment d'une éternité merveilleuse, inexorable ». Simon n'a-t-il pas été recueilli par ce Justin Alarmande qui fut considéré comme un réprouvé ? N'est-elle pas elle-même une Alarmande ? Françoise n'entend céder qu'à son instinct, sans s'inquiéter du trouble qu'elle peut faire naître dans les âmes. Trop tard elle entreverra la valeur de l'affection, dans cet univers absurde. Et il faudra que deux hommes à propos d'elle se battent sans merci, près de la maison délabrée de Justin Alarmande, pour qu'elle comprenne de quel prix se paie... la faute, ou l'innocence ?

Henri Rode, dans son roman *Alarmande,* avait déjà évoqué le personnage de Françoise. Celle-ci nous était alors présentée telle que la voyait Germaine, la femme de Simon. Le romancier multiplie les éclairages. Mieux, il nous fait coïncider avec l'être secret, par l'intérieur. Pouvons-nous parler, à la façon de Claude Mauriac, à propos de *Toutes les femmes sont fatales,* d'une « métaphysique de l'amour physique » ? Le roman de Henri Rode donne à penser, et nous savons que Françoise a ses philosophes. Mais c'est en poète que Rode sait donner à l'aventure romanesque toute son ampleur et toute sa vérité. De sobres images mêlent l'amertume au plaisir. Le goût et l'odorat concourent à porter témoignage de nos illusions et de nos défaites. La guerre, discrètement rappelée, suggère l'idée que le mal est au cœur du monde, que nulle souffrance ne peut être isolée de la détresse universelle. Mais une espérance demeure, animée par l'ardeur à vivre, une volonté de libération. Je ne fais qu'indiquer quelques thèmes. Il faudrait parler de la maison d'Alarmande. Quelle séduction exerce-t-elle, et comme elle appelle l'accomplissement du tragique ! Il faudrait parler du *temps* du roman. Au lecteur de poursuivre. Quand il s'agit d'un beau livre on n'est jamais très sûr d'avoir trouvé « l'image dans le tapis ». Heureuse occasion d'inviter à lire, et à relire.

SERGE BRINDEAU.

LA LAMPE DE SALA, par Gabriel Germain (*Plon*).

Roman de poète ou plutôt roman poétique dont le sujet est uniquement poésie, et je vais m'en expliquer, telle m'apparaît cette œuvre très attirante, mais certainement difficile, (raison de plus pour la lire, foin des œuvres faciles !) pour un lecteur qui cherche avant tout à se distraire. Se distraire ? Sacrilège ! Il n'y a que la concentration qui compte pour un poète.

Au-delà de l'anecdote, un jeune professeur français qui dans une petite ville du Maroc s'éprend d'une de ses collègues et s'aperçoit qu'il y a entre eux incompatibilité d'humeurs, il faut voir le conflit entre ce qu'un poète sent être pour lui la vraie vie et la vie superficielle et fausse qu'imposent les convenances, le conflit entre la vie poétique, la participation totale, dans l'espace et dans le temps, à la vie de l'univers. Le poète n'est pas dépaysé par les mœurs marocaines ou juives, ni par les pratiques magiques du Thibet, et il admet très bien de revivre en songe une de ses vies antérieures, et la vie limitée, rétrécie, qu'une jeune fille catholique à qui sa famille et l'église ont mis des œillères, lui imposerait. Françoise est pourtant digne d'estime, son âme est peut-être plus attirante que son corps ; il est difficile de ne pas l'aimer. Le poète en a-t-il plus de mérite de la sacrifier à ce qu'il croit la poésie ?

N'y aurait-il pas plus de mérite, au contraire, dans la conciliation ? Je ne dis pas le renoncement à ce qui a été reconnu et éprouvé comme la seule vie poétique possible. Faut-il perdre ce à quoi on tient le plus pour bien le posséder ?

Questions essentielles qui montrent de quelle rare qualité est le roman de Gabriel Germain.

PIERRE MATHIAS.

HISTOIRE

ISLAM D'ESPAGNE, par Henri Terrasse (*Collection « Civilisations d'Hier et d'Aujourd'hui », Plon éd.*).

La longue et brillante histoire de l'Islam en Espagne qui commença le 10 Juillet 711 par le débarquement des berbères de Tariq Ben Ziyad à Tarifa et sembla s'achever le 6 Janvier 1492 par la capitulation de Grenade aux mains des Rois Catholiques a été maintes fois contée et même romancée. Seulement le plus souvent ses péripéties les plus dramatiques ont voilé le sens profond de ce qui fut une des aventures spirituelles les plus étonnantes des annales de la civilisation en Occident.

Si des communautés chrétiennes et juives ont été - pendant huit siècles - tributaires des conquérants arabes et berbères de l'état wisigothique, d'ailleurs si romanisé, de nombreux musulmans et de nombreux juifs ont été à leur tour pendant une durée presque égale les sujets des rois chrétiens de l'Aragon, de la Castille et du Portugal. Des contacts souvent intimes, pour ne point parler de nombreux mariages mixtes, se sont établis entre les fidèles des trois religions qui n'habitaient point des quartiers farouchement cloisonnés, ils expliquent certains aspects encore actuels de la vie de la péninsule ibérique.

Aucune synthèse un peu complète n'en avait été esquissée jusqu'ici, en France et en Espagne même, en dépit des beaux travaux de l'école espagnole historique contemporaine, d'Asin Palacios, de Garcia Gomez et d'Huici Miranda parmi les orientalistes, de Menendez Pidal et d'Americo Castro parmi les médiévistes, de Gomez Moreno et de Torres Balbas parmi les archéologues. Voici venir enfin un beau livre, illustré de 50 admirables photographies et de dessins bien plus nombreux encore, *Islam d'Espagne* qui comble cette lacune. Il est l'œuvre d'un archéologue français qui est aussi un érudit historien, Henri Terrasse, l'actuel directeur de la Casa Velazquez à Madrid.

Il y a certes un sérieux reproche à lui faire, les 300 pages de cet in-8 sont trop brèves et nous laissent sur notre faim. C'est cependant un livre magnifique où l'on sent la ferveur d'un artiste autant que la maîtrise d'un savant en une matière qui est depuis 35 ans l'objet central de ses recherches qui l'ont conduit de Saint Michel de Cuxa, en Occitanie, extrême pointe de l'art mozarabe au Nord des Pyrénées, au Kasbas du désert saharien. Sans doute l'archéologue et l'historien tout court sont comblés. Ce passionnant volume commence par une analyse de la société et de la culture wisigothique au temps si brillant de Saint Isidore de Seville et s'achève par un inventaire de l'héritage musulman aux jours les plus fastes du « siècle d'or ».

Terrasse ne néglige point l'histoire politique mais l'histoire de l'art a la part majeure. L'art wisigoth, le premier et le second miracle omeyade à Cordoue, l'art mozarabe, l'art mudejar, les influences hispano-mauresques sur l'art roman d'Occident, la renais-

sance nasride à Grenade et les merveilles de l'Alhambra sont successivement étudiés. Les survivances islamiques dans les architectures provinciales et les arts populaires ne sont pas oubliées. Des pages brèves mais substantielles sont consacrées aux interférences d'idées. On ne saurait surestimer l'importance des successives écoles de traducteurs, le plus souvent juifs, de Ripoll, de Barcelone et de Tolède ; on leur doit pour une bonne part la transmission à l'Occident chrétien de l'héritage de la science et de la philosophie gréco-orientales. L'averroïsme émigra de très bonne heure à Oxford, à Cologne, à Paris et à Florence et, de la rencontre de cette doctrine un peu sèche avec le platonisme augustinien, naquit notre scolastique tandis qu'Ibn Arabi si bien nommé Ibn Aflatun, le fils de Platon, fuyant devant les Almohades, émigrait d'Andalousie en Orient. De sa rencontre avec le soufisme platonisant des Iraniens allait surgir, comme le note Henry Corbin, une non moins féconde fermentation spirituelle presque totalement inconnue des Occidentaux.

Henry Terrasse ne fait pas aux influences juives, si vivantes chez tant d'illustres descendants des « conversos » de Juan de Mena à Luis de Léon et à Sainte-Thérèse sans oublier Jorge de Montemayor, le romancier Mateo Aleman, l'historien Hurtado de Mendoza, le grand humaniste Luis Vives et le bienheureux Jean d'Avila, la place généreuse que leur réserve Americo Castro dans sa « Structure historique de l'Espagne ». Il est dommage que la traduction française de ce livre clef, due à Paul Guinard, le pénétrant exégète du Greco, n'ait pas encore pu trouver un éditeur. Les influences arabes orientales sont pour Terrasse d'un plus haut intérêt mais au passage que de formules heureuses pour caractériser un Ibn Guzman, le Villon Andalou et maints autres poètes. S'il est laconique à l'excès sur Alphonse X le sage, ce savant et ce lettré si épris de culture arabe, aussi dévot à la Vierge qu'aux dames, qu'il parle bien de ce chantre truculent de l'amour « goliard » que fut l'archiprêtre de Hita !

La petie Somme dédiée par Terrasse à l'Islam d'Espagne fait ainsi merveilleusement comprendre pourquoi il a laissé un si lumineux sillage dans la mémoire des hommes et à quel point les arabes ont raison d'y voir une des gloires impérissables de leur culture. Il y a eu deux fois en Espagne une période de symbiose féconde entre l'Occident et l'Orient : une première fois au x^e^ et au xi^e^ siècle sous l'égide de princes musulmans comme Abd Er Rhaman III et Notamid, une seconde fois deux cents ans plus tard sous l'égide de princes chrétiens en Castille et en Aragon comme Alphonse le Sage, Pierre le Justicier et Jaime le Batailleur. Ces époques de tolérance ont été très courtes mais des noms de génies aussi apparentés en profondeur qu'Ibn Arabi, le mystique docteur Soufi de Murcie et le bienheureux Raymond Lulle, l'admirable poète philosophe catalan, expliquent que bien des espagnols unissent aujourd'hui dans une même ferveur filiale le passé musulman et le passé chrétien de leur pays. Cinquante ans après la chute de Grenade l'anonyme et délicat auteur de l'« Histoire de l'Abencérage et de la belle Jarifa », dont s'inspira plus tard Chateaubriand, se plaisait à peindre entre deux combats musulmans et chrétiens faisant chevaleresquement assaut de courtoisie. De tels souvenirs valent particulièrement d'être ranimés, conclut Terrasse, au moment où le problème des contacts entre l'Islam et l'Europe se pose avec une si urgente acuité.

CH. SALLEFRANQUE.

HISTOIRE DE LA CIVILISATION FRANÇAISE, par G. Duby et R. Mandrou (2 *vol.*) (*Armand Colin*).

On s'étonne que ce livre n'ait pas été écrit plus tôt, tant l'entreprise était nécessaire et tant la maîtrise et la réussite sont évidentes. Se dépouiller hardiment du carcan politique, étudier les grandes poussées démographiques qui constituent souvent, au moyen-âge et au XVIIIe siècle notamment, les grands moments de la civilisation, mettre en lumière les évolutions de la technique, les changements de l'économie et les révolutions de l'esprit, orienter le tout autour de quelques idées claires et justes, mais jamais arbitraires, tenir compte des différences fondamentales de la ville et de la campagne, de celles du Nord et du Midi, car notre histoire trop conçue comme s'il n'y avait pas eu de désaccords et de heurts entre les grandes composantes françaises, ne pas négliger la femme dont le relèvement est justement analysé (tome 1, pp. 132-133) : la tâche pouvait paraître facilitée par le mouvement historique de ces dernières années, par le prodigieux élargissement de la curiosité, par le renouvellement des méthodes d'investigation, elle exigeait néanmoins une lecture vaste, un art de l'exposition sûr, un style souple. Or, nous sommes comblés, peut-être encore davantage par le premier volume, dû à M. Georges Duby, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix et que connaissent bien les lecteurs des *Cahiers du Sud*. Dans la partie traitée par M. R. Mandrou, directeur d'Etudes à l'Ecole Pratique des Hautes-Etudes, et qui représente plus de la moitié de l'ouvrage nous avons également beaucoup aimé les visages du XVIe siècle, le siècle de Louis XIV dont les splendeurs, les audaces, les fautes sont rappelées avec une parfaite aisance. M. Mandrou a peut-être encore mieux analysé la complexité du XVIIIe siècle, ses problèmes agricoles avec les différences entre le Midi et le Nord : il a écrit des pages très justes avec une instruction plus largement répandue qu'on le croit souvent, mais il a peut-être tranché un peu vite le problème de la foi religieuse dans les campagnes. Comment expliquer qu'en certaines régions la politique de déchristianisation qui va suivre ait rencontré si peu de résistances ? Nous posons seulement la question. Quand il s'agit du XIXe siècle, nous nous permettons encore quelques critiques vénielles : le retour d'influence de la noblesse impériale après 1830, la popularité du Second Empire dans les campagnes que Marx a si bien comprise auraient à nos yeux, mérité des développements plus nourris. Tout ceci compte très peu. Ajoutons que le texte est illustré par quelques cartes heureuses et quelques photographies excellentes. Bref un maître livre qui, dès son apparition est pour nos étudiants devenu un classique et qui le sera aussi pour un public cultivé que nous espérons nombreux et qui, à cette lecture, s'enrichira à coup sûr et aura pris contact avec l'histoire véritable et véritablement dominée.

PIERRE GUIRAL.

DES CAPITAINES PAR MILLIERS, par L.-H. Nouveau (*Calmann-Levy*).

Sous la forme d'un extrait de journal, puis d'un récit, un homme raconte ses souvenirs de la Résistance : Il s'agit de l'organisation de récupération et d'évasion des aviateurs alliés abattus en France

durant l'occupation nazie. Je dis : un homme, quoique ses dons d'écrivain soient réels, plus d'une page le montre. Mais il est bon que, dans cette sorte d'ouvrages, l'écrivain cède le pas à l'homme. On a écrit beaucoup de livres sur la Résistance, où trop souvent l'auteur a cédé, par facilité ou par complaisance, à la littérature, et a visé bas. Il ne faut pas qu'un jour on parle des livres de la Résistance comme des romans policiers. Le respect d'un idéal, la dignité, la pudeur imposent le récit de L.-H. Nouveau comme celui d'un homme, au détriment de la mauvaise littérature, au bénéfice de l'Histoire. Il est *témoignage*. La flamme de ferveur, le frémissement de la colère qui le parcourent sont à la hauteur des valeurs humaines qui étaient en jeu, en péril. La liberté fut la seule lumière de ces années sombres, confuses et cruelles. Elle était la réalité évidente, aussi essentielle que la vie, et c'est pourquoi les hommes lucides des réseaux de la Résistance engageaient calmement, à chaque minute, l'une pour sauvegarder l'autre. Le courage est une leçon de l'Histoire. Mais lorsque L.-H. Nouveau arrête son récit au moment où les policiers allemands l'arrêtent dans un couloir de wagon, et ne dit pas un mot de sa déportation à Buchenwald, on doit saluer cette élégance qui est l'aristocratie du courage.

Tout compte fait, je laisse à l'Histoire toutes les péripéties racontées par L.-H. Nouveau, les voyages pour prendre les « contacts » nécessaires, les passages de la ligne de démarcation, les évasions le long de la plage, dans la nuit... Je retiens mieux encore que cela de ce livre. Je le décante de toute émotion, voire de tout pittoresque. Je le retiens comme un livre de morale. C'est l'homme, je veux dire l'auteur, qui m'intéresse. Cet homme est un homme juste. Avec un scrupule continuel, émouvant, il s'efforce à chaque page de ne rien travestir, ni de ses actes, ni de ses pensées, il tache de mesurer exactement, de ne céder ni à la complaisance ni à la haine (le passage sur un compagnon qui a trahi...), bref, de conserver, avec soi-même et avec les autres, cet esprit de justice qui est une des plus rares qualités humaines. On peut lire de nombreux livres sur la Résistance, y trouver le goût de l'aventure, la marque de l'héroïsme et de la témérité comme de la souffrance. Mais dans celui-ci, au-delà de l'anecdote, on rencontre *un homme* dont l'équanimité d'esprit et la tenue forcent l'attention.

PIERRE GUERRE.

RELIGIONS ET DOCTRINES

LA VIE SIMPLE DE RENE GUENON, par Paul Chacornac. Illustrations de Pierre Choux (*Les Editions Traditionnelles*).

Cette vie « simple » au sens le plus noble du terme, est écrite dans un analogue esprit de simplicité. L'auteur s'efface, même quand il parle de lui. Aucun artifice, mais la plus grande honnêteté intellectuelle, un constant naturel sans effort. M. Chacornac, qui connut René Guénon comme ami et comme éditeur, retrace sa vie depuis la naissance à Blois, le 15 Novembre 1886, jusqu'à la mort au Caire, le 7 Janvier 1951. Vie « unifiée » et comme dévorée par un impérieux amour de la vérité ; vie qui se confond avec sa quête spirituelle et ses écrits, depuis la recherche de la Parole perdue à travers les cercles gnostiques des débuts du siècle, jusqu'à l'affiliation au çoufisme musulman, sans jamais cesser de proclamer l'unité de la doctrine.

L'illustration, photos et dessins (pour le décor de la vie à Blois, dans l'île Saint-Louis et au Caire), est, elle aussi, d'une simplicité impressionnante. Sur certains portraits, Guénon apparaît comme un inspiré, sur d'autres comme un vieux sage oriental ruisselant de baraka.

Parler de Guénon m'apparaît aujourd'hui comme une audace. C'est un grand sujet que je me reconnais difficilement le droit d'aborder.

Chacornac a raison de souligner, chez un homme qui se méfiait tant du sentiment, la présence d'une grande bonté et d'une grande charité intellectuelle. Que de lettres Guénon a écrites pour consoler un ami éprouvé par un deuil ou pour l'aider à voir plus clair ! Il y mettait alors le même soin méticuleux qu'il avait à exposer un problème doctrinal délicat. C'est peut-être sa méfiance de la sentimentalité, si manifeste dans ses écrits imprimés, qui pouvait donner l'impression sans doute fausse qu'il s'écartait aussi du christianisme.

Pour Chacornac, semble-t-il, l'élément le plus neuf de l'apport guénonien au spiritualisme d'aujourd'hui, n'est pas seulement la critique du monde moderne, le procès de la théosophie et du spiritisme, ni même l'affirmation de l'ésotérisme, de la tradition primordiale et de l'unité transcendante de ses formes diverses, mais, peut-être, l'affirmation de la nécessité d'une transmission spirituelle personnelle par l'affiliation à une organisation initiatique autorisée.

Cette sorte de super-sacrement est difficile à faire admettre par les églises et une autre difficulté grave s'est présentée pour ceux qui voulaient vivre la doctrine guénonienne. En Occident, selon lui, le catholicisme représente la tradition religieuse exotérique orthodoxe. Mais l'ésotérisme est trop bien caché. La Franc-Maçon-

nerie qui a, à ses yeux, des titres traditionnels incontestables, est devenue purement spéculative, a perdu ses pouvoirs opératifs d'initiation réalisatrice. D'autre part, elle est brouillée avec l'Eglise. Or, l'ésotérisme a besoin d'un substrat exotérique ; la réalisation métaphysique doit compléter la vie religieuse, non l'ignorer. Comment sortir de l'impasse ? Guénon avait, pour sa part, résolu le problème d'une manière dont il n'avait pas à rendre compte, sa mission étant essentiellement d'aider l'Occident à prendre conscience de ses lacunes et à se replacer dans la tradition, à lui proposer pour cela une aide orientale. Il avait, devenu musulman (exotérisme), reçu l'influx spirituel d'une confrérie çoufie (ésotérisme). Mais il n'est pas donné à tout le monde d'aller çoufie (ésotérisme). Mais il n'est pas donné à tout le monde d'aller vivre sur les bords du Nil. Se basant sur certaines données des derniers livres de Guénon, beaucoup de ses disciples semblent aujourd'hui avoir pris le parti de chercher s'il ne subsistait pas des restes d'organisations initiatiques valables dans l'Occident chrétien. Ce n'est pas très facile, semble-t-il, mais cela nous a en tout cas valu la publication dans les *Etudes traditionnelles,* d'admirables textes de Maître Eckhart et autres. Il y a aussi, comme disent les maîtres çoufis, l'initiation directe, transcendante à toute transmission humaine, du *arif billah,* celui qui sait *par Dieu.* Guénon ne la niait pas, mais me dit un jour qu'elle était exceptionnelle. Il se méfiait de tout illuminisme, tout en se rendant compte que l'initiation telle qu'il la concevait pouvait laisser place à des impostures. Attention aux pseudo-initiations et à la contre-initiation !

Il ne faut pas s'étonner de ces difficultés en ce temps de Kali yuga, d'âge sombre. Mais par ailleurs, ce Kali yuga amène peut-être les forces spirituelles authentiques à se concentrer et à s'affermir. Les événements ne montrent-ils pas chez les chrétiens, réveillés par l'excès de péchés contre l'Esprit, une prise de conscience plus digne du christianisme ?

EMILE DERMENGHEM.

LE ROMAN DE DIEU, par André Bauclair (*Les Editions Internationales*).

Il peut, à première vue, paraître hasardeux de résumer en deux cents pages l'évolution de l'idée de divinité et de religion à partir de ses manifestations les plus frustes, celles du *mana* polynésien, jusqu'aux raffinements des religions universelles. Et pourtant, ce survol hâtif, s'il ne comble pas le spécialiste, a le grand mérite de mettre le lecteur en face du problème le plus angoissant et le plus perdurable de la conscience humaine : le divin est-il ou n'est-il pas simple mythe ? On peut reprocher à l'auteur une information insuffisante, particulièrement dans le domaine oriental, un raisonnement trop logique dans les domaines de la pensée prélogique (par exemple : il n'est sûrement pas vrai que c'est par un calcul intéressé, une « prudence » raisonnée, que les prêtres ont éloigné de nous les dieux et ont inventé les dieux célestes ; pareils concepts sont collectifs et naissent d'un sentiment magico-religieux plutôt que d'un raisonnement cartésien, comme toutes choses dans les sociétés demi-civilisées ; ou encore l'idée déesse-mère n'est sûre-

ment pas issue d'une explication rationnelle de la naissance des dieux, car l'homme, en mythisant, se passe tout à fait de logique). Mais de telles erreurs ne sont que des détails au milieu de l'énorme masse de faits cités et classés. Et ces faits dégagent bien une évolution de la conception parallèle à l'évolution de l'humanité et de l'esprit scientifique, évolution qui, l'auteur le constate, n'est du reste pas plus strictement chronologique que celle des autres découvertes humaines.

M. Bauclair prête davantage le flanc à la critique lorsqu'il met au défi les mystiques de montrer des témoignages palpables de leurs visions et qu'il conclut de cette carence à un scepticisme voltairien. Et pourtant, qui répondra à la question autrement que par des questions ? Bauclair rappelle que la science ne se suffit pas à elle-même ; et c'est le cas de se souvenir de l'échec de l'empirisme et de la recherche scientifique en matière de naissance première de la vie. C'est le lieu de rappeler que les Bouddhistes recommandent à l'adepte de ne pas chercher à savoir ce qui est inconnaissable : l'origine des choses. Il n'est que de songer à l'échec, en son fonds, du raisonnement pseudo-scientifique d'un Shri Aurobindo (*La Vie Divine*) qui tente en vain de jeter un pont entre le monde de la connaissance scientifique et celui de la connaissance métaphysique. Certes, à l'issue d'un examen substantiel - et critique - de la position, du « Dieu des philosophes » - et c'est l'une des parties les plus fortes de ce livre - Bauclair a bien raison de constater la vanité de ces spéculations. Nous ne nous résignerons pas néanmoins aussi aisément à l'espérance d'un règne de l'esprit scientifique total, même si nous souscrivons au scepticisme de l'auteur vis-à-vis de toutes les religions qui se sont succédées depuis l'aube de l'humanité. La lecture d'un tel ouvrage n'en a pas moins l'effet salutaire de percer une confiance trop rapidement acquise, trop aisément conservée, de susciter la réflexion et d'orienter le chercheur.

P. A.

LE STOICISME, par Jean Brun (« *Que Sais-Je ?* ». *Presses Universitaires de France,* 1958).

La collection *Que Sais-Je ?* qui veut faire « le point des connaissances actuelles », présente des études d'inégale valeur. Celle-ci est, en tous points, excellente. Il était difficile d'exposer, avec clarté et fidélité, à l'usage d'un vaste public ne pouvant se reporter au grec, l'essentiel de la logique, de la physique et de la morale stoïciennes.

Jean Brun y réussit à merveille, se référant toujours aux sources essentielles, définissant les termes avec une remarquable précision, dégageant le sens des problèmes et des solutions qui leur furent apportées au cours de l'histoire du Portique. L'exposé principal est précédé d'un bref historique de l'école, aussi instructif qu'il est intéressant, car l'anecdote révélatrice y est si étroitement mêlée à l'information proprement philosophique que chacun s'initiera à la pensée stoïcienne avec l'agrément qu'on éprouve à lire un roman. Dans la dernière partie de l'ouvrage, où l'on s'interroge sur ce que fut la destinée de la sagesse stoïcienne, et sur son actuelle

valeur, l'historien précis qu'est Jean Brun laisse place au pur philosophe, soucieux de dégager, des doctrines passées, leur sens éternellement humain.

Jean Brun a également publié, aux *Presses Universitaires de France* (collection : *Les Grands Textes*), des extraits remarquablement choisis des Stoïciens. On pourrait seulement désirer que soient signalées au lecteur désireux d'étendre son information, les traductions françaises des *Entretiens d'Epictète* : Courdaveaux et, pour les deux premiers livres, Joseph Souilhé, dans la collection des *Belles Lettres* (Budé).

FERDINAND ALQUIÉ.

L'ISLAM ET LE GRAAL, par Pierre Ponsoye (*Denoël*).

Derrière la légende du Graal, derrière la figure du Chevalier pur, Pierre Ponsoye dessine en traits assurés l'immense tableau d'une organisation spirituelle du monde faisant pendant à l'organisation féodale, d'une hiérarchie invisible de maîtres et de « centres » culminant en un Centre suprême situé théoriquement au Pôle. La Terre réconciliée avec le Ciel, le Roi de la Paix présidant aux destinées de l'humanité, la hiérarchie d'en-bas enchevêtrée dans celle d'en-haut, à tous les degrés du monde visible ou invisible des personnages aux graves fonctions faisant rayonner autour d'eux la force et la lumière, toutes les traditions concordantes et unanimes, le Celtisme et l'Islam collaborant fraternellement avec le Christianisme : un monde bien en ordre, un monde racheté. Si cette vision splendide a pu ravir nos ancêtres, à la mémoire chargée de guerres et d'invasions, de massacres et de dévastations, comment laisserait-elle indifférente notre époque déchirée et proche de la panique ? Pierre Ponsoye, pour lequel la réalité des XII^e-XIII^e siècles est exactement aussi belle que la légende, a cherché dans les vieux livres de l'Islam et de l'Europe tout ce qui pourrait illustrer le récit de Wolfram, le rehausser, lui donner plus d'éclat et de fascination. D'où ce florilège de données et de citations sur la Pierre et sur la Lance, sur les Pôles, les Piliers et les Prophètes, sur les « Assassins » et les Templiers.

ANDRÉ PRÉAU.

LES ARTS

U. R. S. S. : Icônes anciennes de Russie (*Collection U. N. E. S. C. O. de l'Art Mondial, Braun, éditeur*).

La Collection de l'*Art Mondial,* luxueusement publiée par l'U. N. E. S. C. O., est une bien plus belle entreprise que la reproduction en couleurs, d'une fidélité absolue (les planches sont tirées sur les presses d'Amilcare Pizzi, à Milan) d'un certain nombre de chefs-d'œuvre de la peinture. Il s'agit d'une démonstration de coopération internationale sans précédent sur le plan de l'édition artistique. Chaque pays doit y présenter en un album grand in-folio contenant trente-deux planches en couleurs, des œuvres peu connues, ou des spécialistes seulement, représentatives de sa culture et de sa tradition.

Le choix évite les tableaux célèbres des musées pour rechercher principalement les fresques, à défaut les décorations de monuments ou les miniatures. Mais surtout ce choix est fait en fonction du goût de notre temps. Dédaignant la peinture naturaliste ou illusionniste, à plus forte raison le classicisme ou l'académisme, il nous offre des œuvres dont la stylisation, le jeu des formes et des couleurs a des répondants dans notre optique moderne : peintures du moyen âge de l'Espagne, de la Yougoslavie ou de la Norvège, fresques de l'Inde et de Ceylan, peintures pariétales d'Australie, peintures des tombeaux égyptiens ou miniatures persanes. Les neuf volumes parus commencent de constituer cet univers esthétique que désire en définitive présenter l'U. N. E. S. C. O.

Initiative de la plus haute noblesse, réalisation de la plus grande classe. On souhaite avec enthousiasme que ces albums enrichissent les heures de tous ceux qui sont passionnés de la chose artistique. Il suffit d'en feuilleter un pour tomber dans ce mouvement d'enthousiasme : je recommande spécialement la qualité des miniatures de la Bibliothèque Impériale d'Iran, la beauté sensuelle des fresques des sanctuaires de Ceylan, la surprise de la découverte des peintures de la Terre d'Arnhem (Australie), l'irréalisme sacré des peintures romanes espagnoles.

Le dernier volume paru, celui de l'U. R. S. S., contient un choix très remarquable d'icônes anciennes conservées dans les galeries publiques russes. Le monde de l'art a découvert tardivement la beauté des icônes qu'il avait tendance à considérer comme une branche mineure, artisanale et attardée, de la peinture byzantine. A vrai dire, les plaques de métal qui les recouvraient, les repeints et les couches de vernis accumulées en rendaient l'étude et même l'approche malaisée. La nouvelle Russie n'a voulu considérer ces peintures sacrées que sur le plan strict de l'art. Elle en a organisé l'inventaire, le classement et le nettoyage. Les icônes ont ainsi retrouvé le rythme et la pureté de leurs compositions, masqués sous les revêtements d'or ou d'argent, et l'éclat de leurs couleurs, disparu sous la saleté et les jus sombres.

Nous ne possédons pas d'icônes russes antérieures au XII[e] siècle. L'*Archange*, du musée de Léningrad, reproduit dans l'album de l'U. N. E. S. C. O., est encore dans la tradition byzantine, importée par les maîtres grecs au moment de la conversion de la Russie, deux siècles auparavant. Mais les invasions mongoles coupèrent la Russie de Byzance. Ce sont alors les provinces isolées, épargnées par les Tatares, qui élaborent une peinture véritablement nationale, aux thèmes et aux compositions très simples, surtout au coloris intense, vibrant. Les rouges vermillon, les jaunes, les bleus clairs, les blancs, créent par leur franche opposition une tension chromatique dont les plus beaux exemples se relèvent dans l'école de Novgorod. De celle du Nord, on admirera les quatre tableaux de la cathédrale de Kargopol, aujourd'hui à la Galerie Tretiakov de Moscou, du XV[e] siècle. A Moscou, au XV[e] siècle également, le Maître André Roublev atteint les sommets du rythme, de la poésie et de la pureté des couleurs (la *Trinité* de la Galerie Tretiakov).

L'étude critique de Victor Lasareff est l'introduction dense et intelligente que l'on pouvait souhaiter à ce volume, à cette « nation artistique » pourrait-on dire, dans ce musée international dont je me dois encore de souligner l'extraordinaire intérêt.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 32 pages, 32 planches en couleurs. Prix : 7.600 francs*).

SCULPTURES ROMANES DES MUSEES DE FRANCE, photographies d'E. Sougez (*La Cordelle, éditeur*).

On a coutume de regarder la sculpture romane dans le cadre des grands monuments architecturaux de Moissac, de Saint-Gilles, d'Autun, de Vezelay. Mais l'exposition organisée au début de l'année au musée du Louvre ne fit pas que nous mettre en contact avec des chefs-d'œuvre peu connus parce que disséminés dans des collections publiques de province. Elle nous donna des angles de vision neufs des chapiteaux ou des tympans qui étaient exposés, et en définitive, une meilleure connaissance, en particulier des rythmes de la sculpture romane. Emmanuel Sougez, l'un des maîtres photographes de notre temps, s'est appliqué à rendre une âme et une lumière à ces fragments privés d'échelle, échappés à des destructions pour finir dans de mornes salles de musées lapidaires. Dire que ses images sont belles n'est pas assez : l'objectif de Sougez est à ce point dévoué à la plastique qu'il y a entre son appareil et la statue, comme une collaboration, comme une commune création, qui nous met dans un plain-pied immédiat, non pas seulement avec l'art, mais avec l'esprit roman, plus encore, certainement, que ne l'auraient pu maintes visites à l'exposition du Louvre.

P. G.

(*Un album, 16 pages, 70 photographies. Prix : 1.950 francs*).

L'ART DE LA PEINTURE, par Jacques Charpier et Pierre Seghers (*Editions Seghers*).

L'art est, selon Malraux, la religion de notre temps. Les salles des musées ou des expositions sont devenues des temples où les hommes viennent communier dans l'admiration des grands peintres. Les jeunes gens donnent leur ferveur à Van Gogh, à Piero della Francesca, à Gauguin, à Goya, à Cézanne. L'ouvrage publié par les Editions Seghers est comme la Bible de cette religion. Il a matériellement les dimensions, l'épaisseur, la couverture de toile noire d'une Bible. De fait il réunit une anthologie de textes théoriques consacrés à la peinture, depuis ses origines jusqu'aux modernes abstraits. Naturellement les textes des peintres eux-mêmes ont la plus grande place. On gagne plus à se référer aux écrits de Vinci, de Rubens, d'Ingres, de Delacroix, qu'à se perdre dans des ouvrages de commentaires. Et comment serrerait-on mieux les courants de la peinture contemporaine qu'en se reportant aux textes de Kandinsky ou de Klee, de Gris, de Lhote, de Matisse ou de Fernand Léger ? Mais certains critiques, certains écrivains, certains philosophes se sont expliqués, eux également, sur les lois de la peinture, sur sa valeur, voire sur sa technique. On trouvera donc des extraits de Diderot, de Baudelaire, de Valéry, d'Alain, de Focillon, de Berenson. Certes, il n'y a pas de « recettes » de peinture, que puisse codifier le livre de Jacques Charpier et Pierre Seghers : leur « Bible » picturale n'est pas un livre de cuisine. Heureusement. Mais il y a beaucoup à méditer, comme il y a beaucoup à apprendre dans chacune de ses pages. L'ouvrage n'est pas de simple curiosité ; c'est un instrument de travail commode et intelligent, qu'il faut avoir toujours à portée de la main.

P. E.

(*Un volume relié toile, 728 pages, illustré. Prix : 1.980 francs*).

LA VIE TRAGIQUE DE TOULOUSE-LAUTREC, par Lawrence et Elisabeth Hanson (*Corréa, éd.*).

On a toujours peur, en ouvrant une « vie » de peintre, de se trouver en présence d'un récit plus ou moins romancé, où l'auteur croit utile en tous cas d'en remettre, de renchérir sur la réalité, et de pimenter ses chapitres d'effets littéraires, qui ne sont pas forcément du meilleur goût. On ne fera pas ce reproche à cette *Vie de Lautrec*, conçue exactement aux antipodes, comme un document fidèle sur un artiste auquel notre époque s'intéresse presque avec passion. Qu'il est donc agréable de lire un texte où l'on ne fait pas, à tout propos, dialoguer les personnages, où l'on ne recherche pas par principe le pittoresque facile, le scandaleux ou simplement l'excentrique. Pourtant l'existence du peintre se prêtait à ces déformations. Le livre de L. et E. Hanson adopte un ton simple et égal. Il est lucide et clair. L'œuvre d'un artiste ne peut que gagner à la connaissance par le grand public des circonstances de la vie de l'homme. Certes, il ne s'agit pas d'ouvrage d'érudit, apportant des éléments nouveaux, mais d'un bon travail, sans autre prétention que de renseigner utilement.

P. E.

(*Un volume, 320 pages. Prix : 960 francs*).

POULENC, MUSICIEN FRANÇAIS, par Henri Hell (*Plon*).

Il est rare de lire une biographie critique dépourvue de complaisance, quand l'artiste qui l'a inspirée reste vivant : un droit de regard plus ou moins complice ou vétilleux, de la part de ce dernier, est la hantise de son biographe, quelle que soit l'admiration qu'il lui porte. Sur l'homme qu'est Francis Poulenc, Henri Hell ne s'attarde qu'en peu de pages et avec tact. Il s'est plu, en revanche, à une nomenclature explicative des œuvres de Poulenc, très précise et développée, qui sera d'une grande utilité pour les curieux d'histoire musicale, les auditeurs de concerts et ceux qui, aussi, aiment à savoir comment progresse, s'organise et s'épanouit une œuvre, avec les points de départ et de réceptivité - parfois imprévus - qui la suscitent. Mais Francis Poulenc, « sensibilité et esprit », corrige ceux-ci par le crible d'un art achevé, dont la spontanéité et la sensualité font l'objet de recherches et de nuances soumises à « la raison ordonnatrice », écrit Henri Hell. On verra dans son livre Francis Poulenc, d'abord amateur extrêmement doué, touché de dandysme, gourmand d'avant-garde et d'insolite, se vouer à des expériences de plus en plus valables, jusqu'à une forme qui « engage l'être entier », selon la formule de Hell.

Ce livre sans pathos, coupé d'exemples musicaux, est bien fait dans sa précision et justifie un amour avisé de la musique. Henri Hell y suit avec intelligence les humeurs créatrices de Poulenc dont Eluard, Aragon, Federico Garcia Lorca et Bernanos entre autres, furent les inspirateurs avec une veine dont la compréhension ne se dément guère. Il est bon de saluer ici, chez le musicien des *Mamelles de Tirésias* une préhension singulièrement valable de la poésie audible, quand il s'agit en particulier d'Eluard et d'Apollinaire. « Tout doucement, sans bruit, du *Bestiaire* aux *Dialogues des Carmélites*, conclut Henri Hell, Francis Poulenc a écrit une œuvre qui fait de lui, depuis la mort de Ravel, le plus *pur* représentant de la musique française ». Et il n'est pas sans prix de constater que cette pureté, cet art exquis et médité, ont su s'insuffler - quand il le fallait - à la détresse humaine, pour la soutenir de l'espoir créateur.

HENRI RODE.

DOCUMENTS

LES ORIGINES DE L'HOMME AMERICAIN, par Paul Rivet (*Gallimard*).
ESPIRITU SANTO, par Jean Guiart (*Plon*).

A notre époque où la spéculation scientifique est à l'échelle de l'univers sidéral, on se doit, dans une revue comme la nôtre, de constater la curiosité du grand public lettré pour tout ce qui touche l'espèce humaine. Nous portons intérêt aux autres hommes de la planète, non pas seulement à ceux qui vivent dans des sociétés organisées, mais aux peuples archaïques et primitifs. Leur mentalité sociale, religieuse, artistique, à être mieux connue, nous renseigne en définitive sur le vaste fond commun, immémorial, dont nous sommes issus. Nous y trouvons, non pas l'occasion facile de marquer une supériorité, mais au contraire, celle de comprendre des hommes en apparence très différents de nous, par conséquent de les estimer. Il y a aujourd'hui une volonté humaniste de coude à coude, dans la tradition du voyage philosophique du XVIIIe siècle, mais avec les moyens nouveaux que nous apportent les progrès de l'ethnologie et de la géographie.

Deux éditeurs comblent cette curiosité et l'encouragent, permettant à ce grand public lettré de connaître les travaux des spécialistes et à prendre contact avec la vie d'autres hommes éloignés de lui à la fois dans l'espace et dans le temps. La collection *L'Espèce Humaine,* publiée par Gallimard, comprend déjà treize titres qui apportent de remarquables documents sur certains groupes humains. L'ouvrage de Paul Rivet, le dernier paru, fait très lumineusement le point d'une question controversée, celle des origines de l'homme américain.

Paul Rivet a depuis longtemps attiré l'attention du monde scientifique sur l'importance des migrations par eau à l'aube de l'histoire. Il soutient que le nouveau monde a été dès l'époque préhistorique, un centre de convergence de races et de peuples. Le peuplement de l'Amérique s'est fait d'une part par le Nord-Ouest : asiatiques remontant de l'Asie Méridionale, mais aussi par l'Océan Pacifique, qui semble bien avoir été, non pas un obstacle, mais un trait d'union : l'apport mélanésien, d'abord combattu par les savants américains, est démontré à l'aide d'arguments anthropologiques, ethnographiques et linguistiques. Par contre, l'Océan Pacifique a constitué un obstacle entre l'ancien et le nouveau monde. Les Vikings n'ont touché les côtes canadiennes et peut-être de la Virginie, qu'au Xe siècle, sans laisser de traces dans l'ethnologie.

Les éditions Plon publient de leur côté la collection *Terre Humaine,* qui s'attache à l'étude des peuples primitifs « en butte aux problèmes et aux options qui leur sont posés par une adaptation inéluctable au monde moderne ». Deux ouvrages de la collection ont mérité notre particulière attention, *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss, et *Afrique ambiguë* de Georges Balandier. La nouvelle collection *L'Homme* recueillera des études dépassant les limites des articles de revue spécialisée, mais susceptibles d'intéresser un public plus étendu. Jean Guiart a eu l'occasion d'étudier les populations du centre de l'île Espiritu Santo, dans l'archipel

des Nouvelles-Hébrides : elles posaient des problèmes de gouvernement assez délicats. Ses notes de sociologie, assez techniques, comportant suffisamment de renseignements humains et vivants pour que leur lecture soit fructueuse. Les moindres renseignements sur des hommes primitifs ne doivent pas nous être étrangers, car nous faisons chaque jour l'expérience d'une nouvelle solidarité, au-delà des différences de races ou de cultures.

P. G.

L'EUROPE A LA CONQUETE DE L'AMERIQUE, par Raymond Cartier (*Plon*).

Pour R. Cartier, correspondant à New-York d'un hebdomadaire à grand tirage, l'Amérique c'est, il fallait s'y attendre, les Etats-Unis d'aujourd'hui. Conquête évoque immédiatement quelque action militaire glorieuse dont celui qui s'en fait l'historien en est aussi l'apologiste. Dès lors, ce n'est pas le moindre mérite de ce livre de montrer les réalités les plus humbles d'une pénétration qui fut lente et sans cesse en butte à l'échec. Pendant trois siècles, les Espagnols, les Français, les Anglais, les Hollandais et les Suédois prirent pied sur les rivages du Mexique au Saint-Laurent. Mais cette Europe conquérante est celle des grandes puissances maritimes en lutte les unes contre les autres, déchirées au-dedans par les conflits religieux ou les guerres civiles. L'histoire de la conquête de l'Amérique est surtout celle de leurs rivalités dans cette conquête. Les unes ne veulent que des terres, les autres sont hantées par le mythe de l'or, d'autres ne visent que des comptoirs à fourrures. En fait, aucune ne devine l'avenir de cet immense pays qu'entrevoient à peine quelques esprits isolés. L'infiltration lente au milieu d'une nature allant de la chaleur écrasante au froid mortel, les luttes mesquines au sein des premières communautés européennes, le sectarisme religieux des Puritains comme le libéralisme des Hollandais, nous sont présentés dans un style facile, rendant ainsi accessible une documentation qui serait inabordable.

R. M.

DE L'ATLANTIQUE A L'ELDORADO, par Willy Ley et Sprague de Camp (*Plon*).

Il y a plus de dix-sept cents livres qui dissertent de l'Atlantide, et la plupart s'y épuisent en arguments savants, historiques, géographiques ou littéraires, pour ou contre l'existence et l'emplacement du continent signalé par Platon. On pourra trouver dans l'ouvrage de Willy Ley et Sprague de Camp, dans un style journalistique facile à lire, un survol de la question en même temps qu'une étude sur les pays fabuleux et légendaires, empire du Prêtre Jean, royaume des Amazones, Terre Australe ou Eldorado. L'antiquité, le Moyen Age, l'époque des découvertes atlantiques ont vécu de ces étranges histoires où les monstres et les êtres bizarres alternaient avec les trésors et les rois mythiques. Nous qui avons tout reconnu, tout exploré, tout éclairé, c'est à présent dans un ouvrage comme celui-ci que nous pouvons laisser aller notre imagination.

P. E.

MOINES ET MONASTERES DU PROCHE-ORIENT, par Jules Leroy (*Horizons de France*).

Un livre qui n'a que la forme d'un récit de voyage souvent aventureux, toujours pittoresque : en Jordanie, en Egypte, en Syrie, au Liban, Jules Leroy recherche le témoignage historique des monastères et mène, dans les communautés religieuses du Proche et du Moyen-Orient, un véritable pèlerinage aux sources monastiques. Sous toutes ses formes, ascèse des ermites vivant dans des grottes taillées à même la montagne, ou expérience collective des murailles d'enceinte contenant dans le plus grand désordre ruelles, églises et jardins, le monachisme « arabe », pur de tout contact occidental et des institutions des Missionnaires, éclaire cette période, si mal connue mais si importante dans l'élaboration du grand art chrétien du Moyen Age occidental, où la spiritualité des moines des lieux visités par J. Leroy apporta à l'Europe romanisée les formes et les styles des anciennes civilisations asiatiques. Devant ces murs de petites pierres, ces portes ornées de sculpture décorative, on se sent plus près de nos églises romanes qu'en présence des colonnes lourdes et des grands blocs romains. Nous pouvons ainsi mieux comprendre grâce à ce livre, l'importance culturelle des couvents et l'ambiance artistique orientale dans le haut Moyen Age.

P. E.

LES PORTUGAIS A LA CONQUETE DE L'ASIE, par J.-F. Rolland (*Club Français du Livre*).

Les civilisations reposent, on le sait, sur leur économie. L'uranium, ce « métal blanc sans valeur » (définition du « Petit Larousse Illustré » avant la guerre), ouvrira demain les serrures dont le pétrole est aujourd'hui la clef. Hier, c'étaient l'or et les épices qui forçaient l'Histoire. Les valeurs changent, la situation demeure la même.

La rivalité autour des puits de pétrole du Moyen-Orient ne le cède en rien à celle qui opposait déjà, pour le contrôle des épices, les Occidentaux au monde arabe, ou plutôt à cette communauté islamique qui a laissé en Asie des traces indélébiles, de l'Inde à la Malaisie. Pourquoi les épices ? Dans son livre, aussi intelligent que précis, *Les Portugais à la conquête de l'Asie,* J.-F. Rolland nous l'explique clairement. La nourriture n'était pas variée. Légumes de base : les raves, les navets. Faute de fourrage, l'Europe du Nord abattait en masse les bovins ou les ovins à l'automne et salait la viande. Pour les conserver, pour donner du goût à ces nourritures fades, on les bourrait d'épices. Enfin, on attribuait à celles-ci maintes vertus curatives (l'Aloès calmait, par exemple, les douleurs et passions du cœur) et elles étaient à la base de la pharmacopée médiévale. Quelques chiffres précisent l'importance — et l'intérêt — de ce trafic : un quintal de clous de girofle payé 2 ducats aux Moluques (îles productrices) en valait 14 à Malacca. Aux Indes, le prix était déjà de 50 ducats et il atteignait à Londres 213 ducats !

Le Portugal manquait de blé, d'or. L'océan inconnu s'ouvrait devant lui. Sitôt l'établissement de bases portugaises au Sud du Cap Blanc, est frappé le *cruzado,* première monnaie d'or nationale.

J.-F. Rolland retrace les phases de cette quête et de ces conquêtes avec le souci d'expliquer les événements parallèlement au récit qu'il en fait. Il rétablit la vérité à propos de *Vasco de Gama* qui n'était pas le héros sans reproche chanté par les Lusiades, à propos d'Albuquerque, qui ne fut pas seulement l'aventurier assoiffé de sang dont l'histoire a gardé le souvenir. Ses atrocités cèdent à celles de Vasco de Gama qui n'hésitait pas à jeter à la mer des captifs pieds et poings liés. De tels crimes ne sont pas le propre d'une époque, comme on l'a cru naïvement sous le couvert de notre civilisation. Les dernières années, celles que nous vivons, le prouvent. Il faut y voir les effets d'une psychologie assez spéciale, que le terme de *raciste* ne suffirait pas à qualifier. Sur ce défaut d'imagination, cette aberration qui n'associe les réflexes humanitaires qu'à un groupe humain déterminé, l'auteur de ce petit livre, dont l'honnêteté n'est pas la moindre des qualités, nous apporte les éléments qui aident, tout autant que le rappel de circonstances dont nous sommes tributaires, à mieux comprendre les convulsions d'aujourd'hui. A aucun moment, les faits historiques ne sont séparés de leur contexte vivant, du milieu qui les a suscités ou simplement rendus possibles et c'est ainsi que l'art de la navigation au XV^e^ siècle et son évolution, les données économiques et religieuses, la psychologie des hommes de la Renaissance - princes, capitaines et marins - donnent muscle et mouvement à cette prodigieuse expansion à laquelle les Portugais conviaient l'Europe et dont on ne connaît trop souvent qu'un squelette articulé sur quelques dates arbitraires.

YOURI.

VOYAGES

L'EUROPE, photographies de MARTIN HURLIMANN, préface de CLAUDEL (*Collection Atlantis, Braun, éditeur*).

Nous ne nous faisons pas une image de l'Europe comme de l'Afrique ou de l'Asie. Elle est sans doute trop proche, nous en connaissons trop les compartiments, les articulations. Nous avons tendance à séparer, ou à éloigner beaucoup plus que dans la réalité un Italien d'un Slave, par exemple, alors que nous rapprochons au contraire un Japonais d'un Khmer ou d'un Javanais. Et pourtant, lorsque grâce non seulement au choix des photographies de Martin Hurlimann, mais encore au rythme de leur séquence, nous sommes en présence de la réalité de l'Europe, alors nous frappe une évidence, et cette évidence nous donne une sorte de fierté : ainsi ce cap de l'Asie est bien le lieu privilégié de l'univers où l'Homme et l'Histoire ont constitué un équilibre à la fois familier et solennel. Ailleurs, en Asie par exemple, on finit plus ou moins par se perdre dans une impérieuse nature. En Europe, l'homme est toujours présent, qui offre ses églises, ses maisons, ses châteaux, ses ponts et ses théâtres. Les paysages ne sont que des transitions entre les siècles, entre les styles, entre les mœurs. Le temps va sans doute plus vite qu'en Asie. A peine a-t-il fini les églises romanes qu'il va bâtir les pignons de Gand, les murs de Florence, qu'il court festonner Venise, passe aux canaux de Hollande, puis de Versailles traverse les salons de marbre de Vienne pour édifier en Suède ou en Finlande des stades et des hautes verrières. Sous le ciel méditerranéen ou sous le ciel baltique, l'Europe témoigne, quelles que soient les formules locales ou historiques, d'un même équilibre, d'une même urbanité avec le sol et l'eau, les plantes et les pierres. Martin Hurlimann ne fait pas que montrer : il démontre, avec cette assurance et cette authenticité propres aux images.

PIERRE GUERRE.

VOULEZ-VOUS VOYAGER AVEC MOI ? par JEAN FOUGÈRE (*Arthaud*).

Un petit livre matériellement présenté d'une manière agréable et élégante, et illustré de quelques photographies cocasses signées parfois d'Henri Cartier-Bresson ou de Robert Doisneau. Mais pourquoi a-t-il été affublé d'un aussi mauvais titre ? Jean Fougère a le sens de l'humour et il sait aussi bien raconter qu'évoquer. Son texte réunit des impressions de voyages dans quinze pays d'Europe, allant de l'anecdote aux notations d'ambiance. On s'amuse à le lire et l'on y apprend sans doute plus des hommes et des coutumes que de certains ouvrages prétentieux qui manquent de légèreté. Le genre est difficile. Jean Fougère a, inconstestablement, le « tour de plume » pour y réussir.

P. G.

MONGOLIE, texte et photographies de Claude Arthaud et Fr. Hébert-Stevens (*Arthaud, éd.*).

Claude Arthaud et François Hébert-Stevens excitent notre curiosité pour les Mongols dont, huit cents ans après, l'Occident n'a pas oublié les chevauchées terrifiantes jusqu'à Vienne. Sans doute nous aurions souhaité une documentation photographique plus abondante, des images qui nous mettent mieux en contact avec l'étrangeté de ces steppes arides et froides. Les hommes tiennent peut-être trop de place dans la composition de l'ouvrage. Mais ces hommes sont intéressants parce qu'ils se trouvent en une sorte d'équilibre entre le Moyen Age et le futur, entre le nomadisme et l'organisation sociale la plus consciente. Hier, ils étaient la désolation du continent asiatique, demain ils fourniront la réserve de bétail qui permettra à la Chine de manger à sa faim. C'est en humaniste que Claude Arthaud parle d'eux et agrandit les frontières de notre connaissance.

PIERRE COLLAVET.

JAPON, texte et photographies de Paul Mousset (*Albums des Guides Bleus, Hachette*).

On n'a pas manqué, ces derniers temps, dans des ouvrages sur le Japon, d'insister sur les progrès de sa modernisation, sur ses réalisations techniques et industrielles, sur la récente tentative « américaniste » d'un renouveau de ses mœurs. Toutes ces images de girls de music-hall en bikini, d'édifices en verre et en ciment, ou de gigantesques turbines, avaient je ne sais quoi de navrant. Non pas que le Japon ne puisse avoir le droit de reprendre son rang de grande puissance. Mais on souhaiterait qu'il ne le fasse pas dans l'oubli d'une prestigieuse tradition. C'est pourquoi le livre de Paul Mousset est particulièrement intéressant. Il s'attache, de parti délibéré, à la permanence du passé au Japon, et les quelques images du génie japonais actuel qu'il montre, en révèlent la très subtile volonté d'adaptation : sobriété des immeubles modernes, beauté plastique des lignes d'un monument à Hiroshima. Plus de soixante autres photographies tracent la physionomie si particulière d'un pays où plus que partout ailleurs la nature est aimée de l'homme, et que l'histoire imprègne dans ses moindres paysages. Ce nouvel « Album des Guides Bleus » a encore l'avantage de l'unité, les illustrations étant de l'auteur du texte, et serrant donc au plus près sa pensée.

P. E.

ARCHIPELS POLYNESIENS, par Bernard Villaret (*Hachette*).

Il est plus difficile qu'on peut croire de parler d'un pays lointain, surtout lorsqu'il s'agit de la Polynésie, cette poussière d'îles perdues dans l'Océan Pacifique que le XVIIIe siècle a parées du mythe de la vie facile et luxuriante. Tel voyageur nous en revient goguenard, tout prêt à insister sur les déplorables apports de la civilisation moderne et à détruire la légende du « paradis ». Tel autre, au contraire, se livre à la plus facile littérature, et rajoute pittoresque sur pittoresque et exotisme sur exotisme. Bernard Villaret est

à la fois lucide et fervent. La Polynésie n'est pas un dépaysement pour lui, qui la connaît jusque dans ses plus petits atolls, elle est la réalité d'un bonheur de vivre et la vérité d'une existence quotidienne. Nul ne pouvait mieux que lui, dans un livre alertement écrit, nous mener de Tahiti aux sauvages îles Marquises, et des Touamotous à l'archipel de Cook.

P. G.

ESPAGNE, texte de Marc Bernard, photographies de Bernard Rouget (*Clairefontaine*).

L'Espagne donne lieu à bien des interprétations, aussi bien de la part d'écrivains que de photographes : les Espagnes, pourrait-on dire, comme on dit les Indes. Bernard Rouget s'efforce au contraire de ne pas interpréter. Ses images, remarque justement Marc Bernard, ne sont entachées d'aucune littérature, et ce qui demeure en elles d'irréductiblement pittoresque tient aux traits profonds du pays. Une sorte d'équilibre subtil, parfaitement mesuré, entre les pierres des édifices, les arides paysages et les hommes, fait ressortir la lumière, la noblesse, la grandeur simple d'une terre dont l'objectif photographique nous restitue la présence. L'ouvrage est, comme ceux de la même collection, bien présenté et soigné de mise en page. Il y a un *plaisir,* chaque fois attendu, à les manipuler, à passer d'un texte à une image, à rêver un moment d'une ruelle blanche, d'une maison, d'une fenêtre où s'accroche un peu d'ombre fraîche...

P. E.

CARNET DE ROUTE, par Werner Bischof (*Delpire, éd.*).

Le 16 Mai 1954, sur une route des Andes, Werner Bischof mourait victime d'un accident : on retrouva deux jours après sa voiture et son corps au fond d'une gorge sauvage. Ce *Carnet de route,* dont le texte est de Manuel Gasser, réunit quelques-unes de ses photographies, recueillies au cours de son dernier périple à travers le monde, des Indes au Japon, et de New-York au Pérou. Nous avons eu l'occasion, lors de la parution, il y a trois ans, de son album sur le Japon, de dire notre enthousiasme pour l'art de celui qui rechercha, avec une étonnante réussite, le langage le plus direct de l'image. La diversité de celles du *Carnet de route* ne fait jamais perdre la recherche essentielle de Bischof : représenter sous les apparences le fond des êtres et des choses. Une femme du Mexique, tenant une jatte d'eau, et son regard de détresse vers la lumière aveuglante au-delà d'un pan de mur, la tristesse du visage d'un enfant perdu coréen, la brume et les nuages sur les gigantesques blocs de Machu Picchu, capitale morte des Incas, le geste d'une Indienne qui tient une balance ou d'une danseuse de Bombay à sa toilette : dans l'instant du déclic de l'appareil photographique, Bischof emprisonne le secret des civilisations, le profond de la vie, de ses joies et de ses peines. Des images, en principe indifférentes, atteignent à des drames indicibles, à des charmes surprenants, à la grandeur dépouillée.

P. G.

LETTRES
A
L'ARCHITECTE

Je t'ai mal raconté le mot de Corot à Paul Desjardins enfant.

Il disait qu'il faut voyager au loin, pour mieux comprendre le paysage de son pays natal.

— " Vas voir la Suisse, les Alpes ; va regarder tous les paysages au masculins ... Après ça, reviens dans notre vieille Ile de France. Et alors tu sauras lire fin ; "

Fac-similé d'un billet (non daté), adressé par Roger Martin du Gard à l'Architect

AVANT-PROPOS

Les lettres qui sont ici publiées sont extraites d'une correspondance beaucoup plus nombreuse où Roger Martin du Gard s'adresse à celui qu'il a considéré comme son fils adoptif après la mort, survenue le 30 Octobre 1918, de P. M. qui était « Mémoire fraternelle ». Aussi (et d'un grand écrivain...) ces textes sont-ils ceux d'un aîné affectionné qui s'inquiète : père, ami, tuteur, conseiller d'un esprit en formation, lequel on sent à la fois fervent et rétif, impatient et résolu. Peut-être alors figurent-ils le regard que toute génération pose sur celle qui la suit. En l'espèce, cette dernière est la nôtre.

Ce regard, cette attention étaient ceux de Roger Martin du Gard : autant dire les plus libres en même temps que les plus scrupuleux, les plus respectueux d'autrui et de soi-même. Non seulement toute négligence (mais aussi toute emphase) est exclue de propos pressants et chaleureux, grondeurs parfois ; non seulement Roger Martin du Gard, soucieux avant tout d'une certaine vérité palpable, et en garde contre toute mystification, aussi bien la « romantique » que la « rationaliste », s'applique à diriger et comme à dégauchir l'esprit qui se confie à lui sans le froisser, ni, surtout, le dévier vers ce qui ne serait pas sa direction véritable, mais encore c'est lui-même qui s'interroge, qui se soupèse et s'évalue, et qui, parfois, se livre entièrement. Aucun instant de parade, ni même de jeu, à peine quelques traces d'humour souriant dans une longue objurgation sérieuse - *et l'on s'excuse d'avoir l'air de moraliser, d'être l'aîné et de savoir : « que la vie n'est pas une rigolade ». Toute littérature absente, un seul souci, celui de se faire bien comprendre (et il est le même que celui de comprendre) anime ces lettres familières où l'homme se montre en toute simplicité, qui reste dignité, lucidité, et grandeur.*

Cependant, le fait que F.... le destinataire, est architecte, ajoute aux lettres une dimension supplémentaire dont nous voudrions souligner la valeur. Et sans doute, nous ne trahirons pas ainsi la pensée de Roger Martin du Gard lui-même.

Valeur didactique ? Certes, c'est bien un enseignement qui découle en fin de compte d'une attention affectueuse manifestée le long des années. Enseignement profitable à quiconque a choisi le « métier » le plus propice au geste créateur - car l'édifice aura la gloire de surgir dans les trois dimensions à la fois - et qui peut par conséquent rester plus que tout autre ébloui par ses projets. *Un jeune architecte vit dans un avenir qui prend la forme de l'espace. De l'épure à l'objet solide il n'y a que l'espace d'un désir sans cesse ramené en deça de ses limites. L'architecte éprouve d'abord la contradiction entre l'action et le rêve, et plus concrètement, plus pesamment (de tout le poids de l'édifice à construire...) que tout autre créateur de formes. Il apprend vite qu'il est difficile de concilier un enthousiasme, voire quelque utopisme nécessaire, avec un réel sinon toujours décevant du moins monotone comme la besogne quotidienne. Ou irritant comme elle, ou terne : celui du « bureau », comme l'appelle Martin du Gard. Ce réel de la profession, et raide comme tout ce qui doit être objet de mesure, que l'architecte le connaisse sous les espèces du matériau, de la clientèle, du devis, de la rentabilité, il vient sans cesse heurter l'inspiration en une espèce de confrontation têtue, aux limites plus étroites qu'en n'importe quel autre mode d'expression, et au cours de laquelle l'artiste abîme sa liberté contre des nécessités mercantiles.*

Dégagée du Sacré qui imposait des formes éternelles, l'architecture a cessé d'être « le langage de l'immobilité » en fréquentant le social et sa mouvance. L'édifice n'est plus synonyme de permanence, temple, tombeau, colonne, palais, mais il consentira à disparaître en même temps que s'effacera le schéma pratique qui l'a provoqué, car il est bâti en vue de satisfaire un certain nombre d'exigences rationnelles issues d'une situation donnée (à un moment...) de l'homme devant l'univers qui l'entoure ; et de plus en plus, il est conditionné par les relations de l'homme avec une technique industrielle de plus en plus pressante : si bien que l'architecte, dirait-on, se sent obligé d'employer tel matériau nouveau, peut-être provisoire, parce que celui-ci est désormais, mais peut-être pour un temps, produit par l'industrie et que, par conséquent il doit, économiquement, être employé. Il est beaucoup plus difficile de formuler un langage durable sans être soutenu par la permanence de la matière qui le constitue. L'édifice (et son architecte) ne se soumet sans doute guère plus à « l'utile » qu'autrefois, mais ce dernier variant quotidiennement, sa présence est devenue insolente ; et la somme, dont il est l'expression, des réclamations formulées par une société qui désire tel mode de vie, se confond avec l'ensemble des réalisations techniques dont il semble que cette société soit désormais composée. De même, alors, qu'on peut prévoir que le jour où les gares, les usines, gloires de l'architecture

moderne, n'auront plus à fonctionner, on les laissera se délabrer, il est « inutile », désormais, de construire un immeuble à étages privé d'ascenseurs et de salles de bains. Si bien que l'architecte concevra son œuvre plutôt en fonction de la possibilité de les aménager (et certes, aussi, le plus grand nombre de logements possibles dans un espace donné), que du développement des façades par rapport à la hauteur, ou du rythme des ouvertures et des frontons, ou du rapport entre la pente des toits et le jet des hautes cheminées de brique, roses et noires au soleil.

Les désirs de l'architecte sont légitimes, certes, et pas seulement parce qu'ils cherchent à assurer plus de confort, de bien-être. Il faut encore souligner que le souci fonctionnel de l'architecture moderne traduit un humanisme véritable quand elle se préoccupe avant tout, d'accorder à l'habitant les armes dont la technique lui permet de disposer en vue de combattre une aliénation mortelle, celle de la triste fatigue, de l'horizon bouché. L'air, l'eau, la lumière : on protège la dignité de l'homme, on sauvegarde sa liberté en lui permettant de respirer, de voir. Et cependant... Il serait trop facile de considérer que le problème est résolu des rapports de l'homme avec lui-même et avec le monde extérieur, par une rationalisation, fût-elle parfaite, de l'habitat. On se précipite dans une autre aliénation, aussi redoutable, quand un « excès de rationalisme » conduit l'architecture, qui devient purement fonctionnelle, à oublier qu'elle est un Art, c'est-à-dire un acte individuel de création en vue de beauté. L'homme modelé par la satisfaction des besoins utilitaires oublie facilement qu'il a besoin de beauté. Mais l'expression architecturale elle-même s'aliène à son tour, elle entre, et c'est comme une intruse, dans une autre série que la sienne propre, elle devient ce qu'elle n'était pas et cesse d'être ce qu'elle était. Elle oublie qu'elle faisait partie d'un certain Ordre - et d'ailleurs a toujours été pensée en termes d'ordre - et que, hors de cet Ordre, on peut se demander quel est son nom. C'est ce que Roger Martin du Gard souligne quand il écrit : « Il y a le Parthenon. Et puis il y a le Tertre: Ça n'a pas de rapport. Tout de même, c'est de la même famille, de la même catégorie. Ce sont des édifices où l'architecte a fait œuvre d'art.

Et puis il y a ta maison. Elle n'est pas de la famille du Parthénon, ni du Tertre... ».

C'est à cet instant qu'un esprit animé par le souci de fonder une création (ou langage) durable, s'inquiète et qu'il avertit : tant pis pour eux si les architectes « consentent à leur siècle et se contentent de n'être que de bons techniciens » ; tant pis s'ils renoncent à « imposer au client l'œuvre d'art conçue par (eux) » - en bref, s'ils « renoncent à faire œuvre d'art ». Leur œuvre est condamnée à ne pas durer. Et, ajoute Martin du Gard, « tant pis pour le monde qui accepte ça... et

se passe très aisément de Beauté ». Le solitaire semble accepter de parler au désert, il renonce à convaincre... Mais quand il parle à F..., on dirait qu'il s'adresse à lui-même, et c'est l'instant de la plus grande lucidité, découragée, peut-être - la plus émouvante. Le ton familier de la parole ne doit pas masquer la gravité des propos, ni l'urgence de ce qu'il faut bien appeler une leçon.

Leçon pour le jeune architecte qui écoute, (et qui comprend). Mais leçon pas seulement pour lui. Car Roger Martin du Gard, en proclamant qu'une « création véritable » est « effort de composition », « exigence intérieure », « maturation », restaure en trois gestes la plénitude de l'acte créateur de formes en le privant de certaines attitudes inutiles. Il pose une véritable morale de l'Art qui passe loin, mais plus haut, que tant de séductions contemporaines, ou tant d'abandons : « Créer une œuvre d'art, c'est vraiment tout à fait autre chose : cela suppose une culture, des traditions, un apparentement avec les maîtres du passé, une volonté d'harmonie, d'équilibre ; cela suppose aussi, dans une certaine mesure, *que l'artiste soit dégagé de son temps, affranchi, en partie, des exigences particulières, individuelles ».*

Ces lettres qui sont pour lui, F... a désiré que ses jeunes camarades puissent à leur tour, les lire et les méditer. Et c'est pour eux, certes... Cependant les Lettres à l'Architecte *s'adressent aussi à tous les artistes, aux poètes, aux écrivains, et, nous ajouterons : aux hommes de bonne volonté. C'est dans cet esprit que nous publions un ensemble qui, pour nous, a pris la valeur d'un* Art Poétique.

JEAN TORTEL.

ROGER MARTIN DU GARD

LETTRES A L'ARCHITECTE

Plage d'Hyères, 23 Novembre 1929

...Tu es seul à Paris, en ce moment, un peu perdu malgré tout ; un peu trop libre ; un peu grisé par cette liberté. Enfin, pas dans ton assiette habituelle. Cela peut expliquer ton irritation (un peu jeune...) contre le travail « de bureau » ! Tu cèdes aussi à une maladie assez contagieuse de notre époque, (qui tend cependant à disparaître un peu et à devenir un peu romantique, mais qui peut encore sévir sur la jeunesse), c'est le goût du pittoresque, de l'exotisme, du voyage, etc... Je ne puis te dire par écrit tout ce que je pense là-dessus. Mets-toi bien dans l'idée que ce qui te rebute, aujourd'hui, dans l'architecture (tâchons de voir clair et de ne pas nous payer de mots) c'est tout simplement : *le travail.* Ce que tu appelles « le bureau », mon vieux F..., ça existe dans toutes les branches de l'activité : c'est le côté solide, ingrat, humain, de tout effort, de tout art, de toute profession. Tu as pourtant vu assez d'artistes maintenant, pour comprendre qu'une vie d'artiste, ça ne se réduit pas à suivre fougueusement les caprices de l'inspiration ! Et que l'artiste qui « crée dans la joie », *c'est une blague !* On a 5 minutes de joie pour quinze jours de labeur acharné, découragé, empoisonné de déceptions et d'avortements ! (A moins de fabriquer des revues de fin d'année ou d'être caricaturiste - Et encore : tout ce qui est réussi, dans quelque domaine que ce soit, exige l'embêtement, à un moment donné, de l'effort rétif qu'il faut plier et soutenir). Où que tu ailles, tu trouveras, toujours, au bout de tout, « le bureau » !

Tu me parles de la vie d'un capitaine au long cours comme un gosse qui sort de lire Jules Verne. Voyons, F..., tu te fiches de moi ? Je ne vais pas t'apprendre qu'un capitaine au long cours, c'est un malheureux bougre qui a trimé pendant des années sur des formules de mathématiques avant d'attraper son premier galon, qui a traîné vingt ans sur des rafiots, à faire les pires métiers de comptabilité, de discipline, etc... avant de recevoir le commandement d'un bateau. Et maintenant qu'il l'a, son bateau, sais-tu ce qu'est sa vie ? Tu crois qu'il voyage, le cigare au bec, et visite le monde ? Non, tu n'en es tout de même pas là... Ton capitaine au long cours est un malheureux type, prisonnier de son bateau ; qui vit, à bord, dans une anxiété perpétuelle parce qu'il a charge d'âmes et de matériel, qu'il est responsable de sommes énormes devant ses armateurs, qu'il s'agit de tout faire marcher sur son cargo, depuis la popote quotidienne, jusqu'à la dépense du charbon ; et quand il est au port d'escale, il n'a presque jamais le temps d'aller seulement visiter la ville, parce qu'il est requis par son boulot, décharger des marchandises sans qu'il s'en perde une once, en recharger d'autres, tenir des comptes, ne pas se laisser rouler, trouver de la main-d'œuvre, lutter contre la mauvaise volonté de son personnel, etc., etc... « Le bureau », mon vieux, partout « le bureau ». Tu me fais penser à ces jeunes collégiens qui veulent entrer au Borda pour courir la mer, sans se douter que la vie d'un marin consiste à faire des problèmes de mathématique et de mécanique dans sa cabine ou dans un « bureau » de l'Arsenal !

Au fond, ton expérience actuelle, ce que tu viens de découvrir, mon vieux, c'est tout simplement cette vérité essentielle, fondamentale, (mais à l'évidence de laquelle on arrive à échapper jusqu'à vingt ans environ) : *que la vie n'est pas une rigolade.* Tout simplement. Tu as découvert qu'un architecte n'était pas ce créateur joyeux et libre que tu imaginais, mais un type qui a « le bureau » ; qui calcule des prix de rendement et qui reçoit patiemment des clients. Informe-toi. Mets le nez dans n'importe quelle branche, et dis-moi s'il existe, à notre époque, une vie active, de producteur, qui n'ait pas, elle aussi, un « bureau ».

Mais ce que tu ne sais pas, c'est qu'on en arrive très vite à *aimer* le « bureau » auquel on a décidé de

consacrer sa vie. C'est ça le plus beau miracle du travail. On ne peut pas travailler dans la joie ; mais il arrive ceci : c'est que ce travail ingrat *devient une joie* - une joie quotidienne et grandissante et inépuisable. Essaye, tu verras !

Tu as choisi un des plus nobles, des plus beaux métiers de l'homme. Un de ceux où l'activité donne le mieux sa mesure, prend une forme concrète : construire, édifier. Réaliser des œuvres visibles. Voir, chaque jour, l'effort de la journée mesurable dans l'espace, en hauteur, en épaisseur. Tous les architectes sont, à cause de ça, des êtres vigoureusement *joyeux*. Avant de renoncer, de faire d'autres essais pour aboutir à d'autres avortements, à d'autres faillites, mon vieux F..., il faut avoir bougrement réfléchi, et être bien sûr de ce que tu vas trouver ailleurs !

Je regrette que cette lettre ait ce ton de « morale ». Je te dis ce que je pense. J'aurais voulu y mettre plus d'affection visible. Mais tu sais que tu peux compter sur moi, n'est-ce pas ?

R. M. G.

Sauveterre 18 Juin 31

... Il faut d'abord *savoir* tout ce qu'ont su les aînés, pour pouvoir ensuite les dépasser, si on en a le génie. C'est une loi indiscutable. Avant de pouvoir être soi-même, il y a, dans tous les arts ou métiers une technique élémentaire qu'il faut avoir assimilée. Avant de faire mieux que les autres, il faut d'abord savoir faire *aussi bien qu'eux* ce qu'ils font. D'où la nécessité de ces examens, de ces écoles, de toute culture. Hors de quoi, on ne peut construire rien de durable. Ton père [1] l'avait bien compris, qui, à trente ans, et déjà maître de son inspiration « personnelle » s'était courageusement, humblement, remis à l'école, à l'a, b, c de l'harmonie classique. A première vue, il me semble donc si important que tu apprennes les éléments, que

(1) P. M..., compositeur de musique, mort le 30 Octobre 1918, auquel Roger Martin du Gard dédia *Les Thibault*.

je ne saurais te conseiller de renoncer aux études commencées. Avant d'écrire un chef-d'œuvre, il faut apprendre la langue, l'orthographe. On se libère ensuite, si on en a l'étoffe.

. . . . . .

...Les temps qui viennent vont être durs, durs. Sans une situation acquise, solide, on sera facilement balayé, réduit aux travaux manuels. L'avenir me fait peur pour toi. Il ne s'agit pas de « se débrouiller », mais de se faire une *place stable.*

. . . . . .

Nice 10 Juin 36

Mon vieux F..., voilà cette fois une lettre qui me cause beaucoup de joie ! Je te retrouve. Moi aussi, j'avais été rudement content de ta visite à Nice ; pas la première rencontre apéritif, avec le « tenancier », (qui ne pouvait pas donner grand chose) mais la seconde, chez nous, qui m'a rappelé nos meilleures intimités du Tertre.

L'appel que tu fais à moi est très troublant. Bien entendu, j'y réponds *de tout cœur !* Je tiens beaucoup à ce que l'intimité reste étroite entre nous, et je voudrais aussi beaucoup pouvoir te servir à quelque chose dans tes difficultés avec ton art, et avec la vie. Mais j'ai bien peur de te décevoir. Et pas seulement à cause de mon éloignement géographique. Pour des raisons beaucoup plus graves et beaucoup moins faciles à vaincre. Elles sont nombreuses. *La différence d'âge* et *la différence d'art,* voilà les deux principales. La différence d'âge fait qu'on a beau faire, on n'a pas la même optique. Elle crée un décalage fatal entre nous. Je vois les choses avec des yeux encombrés de souvenirs, et ça empêche de regarder l'actuel bien en face, de le voir tel qu'il est. Je traîne avec moi une conception des choses qui ne peut pas être celle de ta génération. Tu peux m'apprendre beaucoup ; mais moi, que puis-je pour toi ? J'hésite toujours devant les jeunes, je ne suis plus sûr de rien. Ils me paraissent souvent

courts de vue, bornés par leur assurance. Mais il suffit qu'ils *réalisent* quelque chose, pour me donner tort ; quelque chose que ma génération n'avait pas prévu, n'aurait pas pu donner. Tu crois souvent, quand je ne réponds rien, que c'est par désapprobation ou sévérité. Mais non ! Le plus souvent, c'est parce que *je ne sais que dire.* Le désarroi foncier de la poule devant les petits canards... Et plus je sens que tu attaches du prix à mon jugement, moins je puis oser donner mes impressions, dont je suis si peu sûr ! (Tu n'as pas l'air d'avoir compris le vrai sens de ce que je t'ai dit l'autre jour. Je t'ai dit — « Il y a vingt ans, *quand j'étais « à la page »,* tes dessins m'auraient paru surprenants, et pleins de talent personnel ». Cela ne voulait nullement dire que tu retardes de vingt ans. Cela voulait dire : « J'ignore tout de ce que font tes pairs, et je ne me rends pas compte si ce que tu fais est du travail courant d'aujourd'hui, ou si tu te distingues profondément de la production moyenne ». Tu as cru que je doutais de ton talent. Je doutais uniquement *de moi,* de la sûreté de mon appréciation, qui manque complètement de bases).

La différence d'art est aussi très importante. Si tu étais jeune écrivain, je saurais mieux te comprendre, te juger, te conseiller. Mais ton domaine n'est pas le mien. Je me sens totalement incompétent. Je n'ai que des impressions vagues, sans fondements solides. Je ne puis même pas expliquer pourquoi ceci me plaît et cela non. A vingt-cinq ans, j'ai marché pour Toulouse-Lautrec, qui passait pour un fou ne sachant pas dessiner. J'ai marché pour Debussy. Mais, aujourd'hui, il y a bien des chances pour que, devant un Toulouse-Lautrec de 1936, je n'y pige rien, et que je dise les sottises que j'entendais dire par les quinquagénaires de 1900...

Donc, tout ça est très difficile. Et tu ne dois tenir que très peu compte de mes réactions. Tu dois chercher dans *ta* génération *les as,* et te faire un groupe de jeunes, de vrais artistes. C'est comme cela seulement qu'on peut distinguer si on est dans la bonne voie, et progresser.

Où je peux davantage pour toi, c'est dans le champ des idées générales. Je peux aussi t'aider dans tes lectures ; te mettre en garde contre les apparences de talent, qui pullulent aujourd'hui. Il faut se former

le goût, être difficile, résister à la tentation de voir du génie et de l'originalité vraie dans tout ce qui épate. Pour ça, l'expérience des vieux n'est peut-être pas inutile. Nous avons vu tant de faux départs, tant de fausses gloires s'effondrer !

. . . . . .

Bonne chance pour le plafond ! Je sais ce que c'est, de se lancer dans le trop grand... Mais aucun effort n'est jamais inutile, tout est leçon et expérience quand on cherche le mieux.

Merci encore pour ta confiance et ton affection. Deux choses que je te rends bien !

Je t'embrasse.

R.

Nice, 14 Nov. 37 (1)

Pas le temps d'écrire, mon petit F..., mais je suis tellement touché de ton télégramme que je veux te dire *merci.*

J'ai dû filer dans un village des environs - journalistes, photographes, radio, cinéma, ils me font tous tourner en bourrique ! Je me dérobe à tout, naturellement. Pas mon genre !

Ils font tout ce qu'ils peuvent pour que je me prenne au sérieux, mais je n'y arrive pas, et je rigole comme si c'était une blague - *Bien content* tout de même !

Je vous embrasse tous trois.

R.

Dis à ta mère qu'elle *m'a fait plaisir.*

(1) R. M. G. venait de recevoir le prix Nobel.

Nice, 19 Mars 41

Mon cher F..., les expériences que tu affrontes en ce moment sont la rançon de tout travail, de toute entreprise humaine. Rien ne se fait sans des emmerdements infinis, *c'est la loi.* Le bonheur, la réussite libre et joyeuse, ça n'existe que dans notre imagination, et dans nos espoirs. Les lois de *la condition humaine* sont autres. Tout ce qu'on entreprend, tout ce qu'on réalise, c'est toujours l'infime partie de ce qu'on a rêvé ; et c'est toujours au milieu de difficultés absurdes, médiocres, à travers des obstacles à ras de terre, sans grandeur. Il faut te mettre ça dans la tête, une fois pour toutes : tu n'échapperas pas à la fatalité humaine ; et il n'y a pas un grand créateur qui n'ait raté la plus grande partie de ses projets et qui n'ait dû composer quotidiennement avec des entraves de toutes natures. L'architecte, qui, par définition, ne travaille pas en vase clos, mais doit se débattre dans un inextricable réseau de contingences, lutter avec les matériaux, l'argent, les commanditaires, les artisans, la société humaine, est, plus que tout autre créateur encore, condamné à se heurter sans cesse, non seulement contre les difficultés de grande envergure, mais contre les petitesses, les crocs-en-jambe, les vanités, les saloperies, et toute la vilennie de l'homme. Il est peut-être très heureux pour toi que tu en fasses durement l'expérience, dès le début. O... ne sera pas seulement pour toi une expérience professionnelle, mais une épreuve de caractère, et une profitable leçon de vie sociale.

Ceci dit, je ne crois pas que tu aies raison de vouloir tout planter là, et foutre le camp, parce que les choses ne sont pas telles que tu les avais généreusement et ingénument rêvées. La leçon ne profitera que si tu résistes à la tentation de t'y dérober. Foutre le camp, et faire autre chose, c'est la solution *facile.* Tenir le coup, s'acharner, s'imposer quand même, par sa ténacité, sa suite dans les idées, sa valeur personnelle, sa fermeté de caractère, son intelligence pratique, sa souplesse,

c'est plus difficile, mais c'est beaucoup plus épatant ; et c'est surtout tirer tout le parti, tout le profit, de cette merveilleuse expérience. C'est la solution réaliste. A ta place, je chercherais à grouper autour de moi les types propres, les éléments purs, et j'essayerais de constituer une sorte de cellule, dont tu serais le noyau, et où se conserverait la pureté du projet primitif ; sans cesser de faire partie de la communauté, et de travailler avec les autres. Je crois que tu finirais par l'emporter, comme toutes les fois que l'obstination, la solidité morale, le bon droit, l'intelligence, ont à lutter contre la médiocrité, les intrigues, la bassesse, la facilité.

Ton projet de roulotte, tu sais depuis longtemps ce que j'en pense. Je n'y ai jamais mordu. Je le crois absolument chimérique. C'est un projet à la B... Je crois que tu t'illusionnes sur l'importance des découvertes qu'il y a à faire dans ces prospections des campagnes. Je crois que l'architecture de demain n'a pas grand chose à apprendre ni à retenir, des petites réalisations campagnardes, des ingéniosités du passé. Cela fait partie des illusions en cours ; du prétendu retour à l'artisanat, à la terre, et à un stade de civilisation dépassé. Le progès humain ne se réalise pas en regardant en arrière. Je ne nie pas qu'il n'y ait pas mille choses à apprendre du passé, mais le tour en est vite fait, et ce n'est pas par hasard que ce passé tombe en désuétude. Le ressusciter, ou même tenter de le rajeunir, c'est perdre son temps. Tu apprendrais cent fois plus de choses nécessaires et fertiles dans l'étude d'un immeuble moderne américain, qu'en dix ans de promenades dans nos provinces. L'avenir n'est certainement pas aux collectionneurs de curiosités, de vieilleries, d'antiquailles. Tu subis sans t'en douter, l'influence de la défaite. Dans tous les domaines, j'enregistre un puéril fétichisme du passé, le besoin morbide de rejeter et de mépriser ce qui était les raisons d'être de la civilisation à la veille de la guerre. (Et puis, dans ton projet de roulotte, je crois que tu donnes, inconsciemment, un tas de beaux prétextes théoriques, à ce qui n'est peut-être au fond, qu'une envie d'être seul, dans ta cagna roulante, de mener une vie nomade, d'être ton maître du matin au soir, d'avoir la paix, de travailler sans lutte contre autrui...). Rien de vraiment utile ne peut sortir de là. Sans compter les mille difficultés de réaliser ce projet d'aventure

solitaire, l'achat, l'équipement d'une roulotte, le coût des déplacements, etc... C'est de la folie, en un temps où rien n'est stable, où tout, - et même la guerre - peut être remis en question du jour au lendemain ! C'est comme si tu voulais construire une maison, sur le sable mouillé d'une plage, *entre deux marées*...

Tu vas peut-être m'en vouloir de te parler comme je le fais. Je crois devoir dire ce que je pense. Etant bien entendu que je peux me tromper tout comme un autre, et raisonner tout de travers. Je te dis : « Voilà mon avis », à toi de réfléchir, de juger, de décider.

Je te dis aussi que je t'aime bien, et que je suis profondément embêté de te sentir dans la peine...

Ton vieux,

R.

Nice, 30 Mars 41

Ma chère N..., ce qui se passe dans votre paradis me consterne, et je pense avec beaucoup de tristesse à la déception de F..., qui s'était si généreusement voué à cette tâche très belle. Je ne vous agacerai pas en vous disant que je m'y attendais depuis longtemps. Vous n'êtes pas sans avoir senti bien des réticences de ma part quand vous m'exposiez avec chaleur les mirifiques projets, sans cesse grandissants... Hélas, ce n'est pas la première fois, chère amie, que je vous vois vous élancer tout feu tout flamme vers l'utopie, avec les illusions d'un cœur de quinze ans ! Je crois bien qu'il faut en prendre son parti et que vous mourrez avec ce sympathique cœur-là... Mais pour F..., qui a devant lui une vie d'homme, et une vie qui sera dure, mais que tout annonce active et belle, je me demande si cette expérience d'O... n'est pas, au début d'une existence, une très utile et très enrichissante erreur, capable de lui donner davantage une des seules choses précieuses qui lui manquent : *le sens de la mesure,* un frein contre les emballements d'un sang trop prompt à s'enflammer, d'une intelligence trop portée à prendre toujours ses désirs et ses rêves pour des réalités à portée de la main. On n'arrive *à rien* sans ce contrepoids de *la mesure.*

....

Excusez ce prêche. (C'est justement dimanche) cela ne m'empêche pas d'être de tout cœur avec vous dans cette épreuve décourageante. Au contraire. C'est une des tristesses de la condition humaine que les beaux sentiments et la générosité naturelle ne suffisent pas à la réussite. J'ai maintenant 60 ans (depuis 8 jours) : tous ceux que j'ai vu réussir dans leur vie, *sans exception,* sont ceux qui ont su se tenir en mains ; diriger et surtout *limiter leurs élans :* distinguer le possible de l'irréalisable, et ne pas viser par-dessus le but... Le génie ne suffit pas : il faut aussi de la *sagesse !* C'est la grâce que je souhaite à notre F... ! Amen !

Fidèlement vôtre,

R. M. G.

Nice, 1er Avril 41

Mon vieux F..., tu me prends tout de même un peu trop pour le bon Dieu, qui sait tout, prévoit tout, peut tout... Tu ne te rends absolument pas compte de mes lacunes, du nombre de questions sur lesquelles je n'ai, littéralement, *aucune* idée, ni aucune possibilité d'en avoir ! La question des « Centres d'affaires », est, typiquement, de celles-là. J'ai lu deux fois ton truc hier soir en me couchant, et ce matin je viens de remettre ça. Evidemment, je comprends vaguement ce dont il s'agit. Mais très vaguement. C'est tout à fait hors de mes compétences, de mes expériences, en marge de toutes mes pensées. Que diable veux-tu que je t'en dise ? Lorsqu'il s'agit d'idées générales j'ai souvent un point de vue personnel, réfléchi ; en tout cas, je sais par quel biais je peux aborder le problème. Mais là, c'est une question de technique, de pratique, dans un domaine d'activité qui m'est complètement étranger. J'ai beau me pressurer les méninges, je t'assure que je n'ai *aucune opinion.* C'est peut-être très épatant, nouveau, bien conçu, facile à organiser. Et peut-être aussi le premier « homme d'action » venu, ayant un peu l'expérience des affaires, dirait-il que c'est absurde, irréalisable... Je n'en sais absolument rien. Je suis là-devant comme un badaud devant un tour de prestidigitation : bouche bée, et n'y pigeant rien.

Sur le plan général, secondaire, ce qui m'effraye un peu, c'est toujours cette idée d'équipe, de phalanstère, de groupement, qui suppose que l'homme est capable de communauté sociale, de co-habitation et de collaboration parfaite. Je suis d'une autre génération. Je suis un vieil individualiste, un de ceux qu'on traite aujourd'hui de « mauvais maître ». C'est parce que je n'ai jamais, jamais, vu les choses marcher, dans la vie et le travail en commun... L'homme est un être solitaire, égoïste, insociable. On se dispute en famille, en ménage, en atelier, en confrérie. L'homme fort, et qui réussit, est, en général, *un isolé.* (Je dis : en général ; et je crois bien n'avoir jamais rencontré d'exception). Ton « abbaye » me fait peur... J'ai toujours vu les « abbayes » finir en pétaudières ! (Toutes les « écoles » de Copeau ont abouti à des brouilles générales). Pour fonder un couvent, il faut grouper des *saints,* sous une règle de fer, qu'ils acceptent pour l'amour de Dieu !

Tu vois à quel point je suis loin, par nature, des conceptions de la Révolution nationale, de la coopération, du travail d'équipe. J'y vois un bel idéal, follement irréalisable, et qui présuppose une modification totale de la donnée humaine : autant espérer décrocher la lune...

Ne m'écoute pas, et suis ton instinct. Je serai le premier à applaudir si tu réussis, et à reconnaître que je me suis trompé ! La tentative est belle, et vaut peut-être le risque...

Je t'embrasse,

R.

Evian, 4 Nov. 41

Saluons son muscle crural !
C'est un archi-tecte rural...

Eh bien, mon cher F..., ça ne me paraît pas bête du tout, cette idée de faire boule de neige, et de progresser par étapes, par expériences successives. Si tu ne t'engages pas trop « définitivement » dans cette voie, si tu ne t'y entêtes pas par parti pris, si tu es prêt à changer de direction le jour où une autre direction

te paraîtra meilleure (comme tu fais en te séparant d'O...), je crois que cette tentative étrange peut te permettre des progrès *très personnels,* et donner, pour quelque temps, un très heureux essor à ton activité.

Mais mon opinion n'a aucune valeur pour toi, et il ne faut pas que tu y trouves un encouragement. Je n'entends rien de rien à tout cela, et je me laisse séduire par la hardiesse amusante de ce projet, alors qu'un homme de métier te ferait peut-être mille objections justifiées, que je n'aperçois pas. La seule chose qui me semble devoir être difficile à résoudre seul, en franc-tireur, c'est la question du matériau. Je crains que tu n'obtiennes rien, et que tu sois assez vite arrêté dans ton élan, faute de ciment, faute de sable, faute de briques, faute de pierre, faute de tuiles, faute de tout. Tout va être contingenté, réservé par l'Etat pour des entreprises collectives. Nous allons, hélas, vers une époque où l'homme seul aura bien du mal à se défendre. Tu comprends mon « hélas » ? Je suis résolument individualiste, je crois fermement que le vrai homme fort est le vrai homme seul. Et qu'il faut fatalement déchoir, abdiquer, dès qu'on doit accepter la discipline collective et l'activité du « groupe ». (Tes expériences de communauté m'ont peiné, mais non surpris ! Elles corroborent plus ou moins ce que je dis là). Et ce qui me séduit dans ta lettre, c'est ce ton « individualiste » d'un homme qui suit son chemin tout seul, obéit à sa propre nature, invente et réalise selon des directives que son intuition lui trace ; d'un homme qui se fabrique lui-même son métier, sa mission, et sa vie. Cela me plaît beaucoup. *Mais* est-ce encore possible ? Sera-ce possible demain ? N'allons nous pas vers une époque où *tout sera interdit à l'homme seul ?* Ne t'orientes-tu pas à contre-courant ? Il peut y avoir de la noblesse à s'affirmer contre son temps. (Il y en avait, de la noblesse, à ramer contre le courant, dans un monde où l'homme, quel qu'il fût, solitaire ou affilié, jouissait des libertés élémentaires qui lui permettaient de se réaliser comme bon lui semblait). Sera-ce encore possible demain ? Tout semble indiquer que non. Songes-y. La sagesse n'est pas de dire : tant pis ! Le pot de terre ne fait pas preuve de sagesse en se brisant contre le pot de fer. La sagesse, c'est de trouver le moyen de se réaliser, et non pas d'aller follement et généreusement jusqu'au bout d'une voie qu'on sait sans issue.

Pour me résumer, je crois que ton idée présente est *bonne*, pour le *présent immédiat*. Comme étape entre ta démobilisation d'hier et ta remobilisation de demain. (Car il faudra bien, hélas, que la France se libère... Et la paix ne nous sera pas rendue sans avoir à la payer...). Envisagée comme une entreprise momentanée, je crois ton idée excellente et féconde. Mais *réserve l'avenir*. Je crois que l'avenir, que tout avenir, sera irrémédiablement fermé, pendant plusieurs décades, à toute initiative originale, *privée*. Je crois que tu es condamné, si tu veux donner du champ à ton activité, à « faire partie » d'un groupement de travail. (Je vois venir un temps où il n'y aura plus que le dilettante... aquarelliste, qui aura le droit de produire ce qui lui plait, sans aller en prison ! Encore sera-t-il épargné comme un fou inoffensif ; mais peut-être le laissera-t-on crever de faim. Et il n'est pas sûr qu'il obtienne de l'Etat le bon d'achat sans lequel il ne pourra trouver ni pinceau, ni couleur !...) Ça n'est pas drôle. Mais il doit y avoir dans l'élan collectif des compensations pour ceux de ta génération qui ne se sont pas grisés des libertés de la solitude. (Ce qui m'inquiète, mon vieux, c'est que tu parais bougrement prédisposé à aimer ces libertés-là... Et que l'expérience que tu veux faire ne pourra que développer ce goût...)

On n'en finirait pas de causer, si on se voyait. Je te récrirai à tête reposée. Je lutte contre un rhume abrutissant. Ça doit se voir ! Je t'embrasse, je t'aime bien, et j'ai confiance en toi.

R.

P.S. — Je me relis, et je crains de me faire mal comprendre. J'ai peut-être tort de prévoir la vie future si difficile aux énergies isolées. En tout cas, pour l'instant, j'adhère avec entrain à tes vues, et il me plait que tu sois à la fois, réfléchi, tenace et entreprenant. Tu mérites de réussir. Je te sais le plus grand gré, dans ces mois d'incertitude et de détresse générale, de n'avoir jamais désespéré, ni renoncé à aller de l'avant. J'ai foi en cette force que je sens en toi, et que je *reconnais*. Ton père se serait retrouvé en toi, et il t'aurait approuvé. De cela, je suis sûr. Et c'est en pensant à lui que je te donne l'accolade !

rmg

Nice, 10 Janv. 42

. . . . . .

J'aime que tu doutes de toi, que tu ne te laisses pas griser par les premières réussites, et que tes expériences, au lieu de te donner de la suffisance et l'assurance des niais, te fassent, au contraire, mieux connaître tes manques. Tu verras, c'est le plus pathétique, cette exigence grandissante qu'on a de la perfection à mesure qu'on y tend sans pouvoir jamais l'atteindre... Plus on avance, plus on réalise, et plus le travail paraît difficile, moins on a de facilité ; on court toute sa vie après une insaisissable maîtrise, et, contrairement à ce que croyent les imbéciles, plus on va, plus on peine, parce qu'on se contente de moins en moins des à peu près et des faux semblants. Ton père, qui composait avec plaisir en commençant ses études d'harmonie, avait presque renoncé à composer après trois ans de travail, parce qu'il en savait déjà assez pour comprendre les infinies difficultés de son art, et pas encore assez pour les vaincre. Et il avait accepté, avec une humilité exemplaire, cette exigence de la perfection.

. . . . . .

Excellente et amusante lettre, mon vieux F... ! Ça demanderait des tours et des tours de terrasse au Tertre, en bavardant... C'est un problème d'une complexité *infernale,* que tu soulèves-là... Et comme tous les problèmes de cette envergure, *je ne crois pas à la solution extrême,* à la *solution unique.* C'est une grande menace qui plane sur la civilisation, que la standardisation des existences humaines. Le rêve de Le Corbusier est à peu près réalisé dans la termitière, où l'évolution est arrêtée maintenant depuis des millénaires, et où la perfection de l'utilisation des forces et des aptitudes, a abouti à un monde qui est mort-vivant et fonctionne comme une horlogerie. Je souhaite à la fois que les « idées de Le Corbusier » (pour parler en simplifiant) provoquent une profonde révolution dans l'architecture et l'urbanisme contemporains ; et, en même temps, que cette révolution avorte à moitié route, n'ait pas le pouvoir de soumettre l'humanité à son étroite tyrannie.

(J'ai voyagé deux fois en cabine de luxe, et j'ai passé, moi aussi, par tous les stades de l'enthousiasme. Quand on jouit de ce bien-être merveilleux et simplifié, et qu'on pense à la vie de la moyenne des « locataires » qu'on connaît en ville, on voudrait confier la réfection des cités aux ateliers de la C^ie^ Transat. Mais quand, après dix jours de cette existence trop réglée, rétrécie, sans liberté ni fantaisie, immuablement pareille pour tous, on s'est habitué à ces aises au point de n'en plus apercevoir l'agrément, et qu'on se rappelle tout à coup le charme, la poésie de la vie dans certaines vieilles demeures, spacieuses et inconfortables, où le « possible » de chaque jour est illimité, grâce justement à l'imperfection, à l'inajustement, à l'absurdité de la distribution, à la nécessité où l'on est d'y improviser chaque jour son existence d'une façon un peu différente, - alors, tout à coup, le luxueux paquebot et ses rites rationnels apparaissent comme une prison). Les cellules du couvent de Toscane ? Oui, pour les amateurs du régime cellulaire !...

Il y a à prendre et à laisser. *Tout ça est terriblement dans l'abstrait et le « rationnel » !* Je me rappelle l'époque 1900 où les novateurs faisaient asseoir des modèles nus dans des blocs de glaise, pour saisir les courbes du corps au repos, et pouvoir enfin composer *Le* Siège rationnel ; et accouchaient de ces hideux mobiliers en pâte de guimauve, qui vous imposaient une attitude et vous donnaient des crampes atroces au bout d'un quart d'heure... Ces innovations avaient *la même* origine, procédaient du *même* ordre de raisonnement que celles d'aujourd'hui... Il y a un principe de *mort* dans tout ce qui est purement *rationnel.* Attention... Evite de tomber dans ce fétichisme, toi que ravissent les formes anciennes et l'imprévu de la libre fantaisie de nos aïeux. Prenez garde de ne pas chasser du monde, la poésie. Tu vois ce que je veux dire. La poésie c'est le désordre, l'imparfait, et surtout, c'est l'*irrationnel*...

(La suite, à toutes nos conversations futures ! On en a pas fini).

Merci pour ta longue et substantielle lettre. Je t'embrasse.

R.

? Nov. 43

11 Nov. 45

En rangeant des paperasses, je retrouve ces souvenirs émouvants de mai 40. Et aussi cette lettre que j'avais écrite en cet hiver 40, et que j'avais toujours hésité à t'envoyer, à cause des « circonstances ». Ça n'est plus guère d'actualité, mais ça t'amusera peut-être - (Je n'ai pas changé d'avis).

....

Bellème 28 Février 40

Mon vieux F..., je te dois des explications sur les pensées très sévères que m'inspire le *Bulletin de la Masse,* où se reflète, pour moi, à des centaines d'exemplaires, l'esprit réel des « Beaux-Arts ».

Fais moi le crédit de penser que j'en vois toute la drôlerie, tout le cran, la bonne humeur, et que j'en goûte aussi bien qu'un autre l'*esprit,* (dans le sens « saillie spirituelle »), très français et souvent très fin. Ces lettres et ces dessins, presque toujours spirituels, m'amusent *sans réserve,* et chaque fois que je reçois le Bulletin, c'est une grande heure de rigolade !

Mais ça ne m'empêche pas de réfléchir, - après... Car ce *Bulletin,* où vous écrivez et dessinez, tous, sans vous contraindre, en toute liberté et relâchement, c'est somme toute, pour moi, un miroir fidèle, où je trouve librement étalés, tous les travers et dangers de l'Ecole.

Je suis d'abord frappé par la *vulgarité* générale, et la puérilité, générale aussi, de ces garçons qui ont tous franchi la vingtième année !

Puérilité, d'abord. Ahurissante ! J'imagine ce que serait un Bulletin analogue dans d'autres groupements de jeunes mobilisés ; un Bulletin des élèves de la Sorbonne ou de Normale, un Bulletin des Polytechniciens,

des Sciences Politiques, ou même des Saint-Cyriens. Aucun ne donnerait cette impression d'hommes restés des enfants. Partout ailleurs, on trouverait, (avec beaucoup moins de drôlerie et de spontanéité, bien certainement) des indices de culture générale, de vie intérieure, de réflexion, de maturité. Je n'en vois *pas trace* dans votre Bulletin. Le pire enfantillage de ces jeunes hommes, c'est leur goût *d'épater,* qui est absolument général, au point que je ne trouverais pas une lettre où il n'éclate ingénument. (Je n'ai rencontré que chez les noirs de la Martinique ce puéril besoin d'épate, dominant toutes les manifestations de la vie.) Ce goût d'épater, les B. Arts le poussent jusqu'aux limites du grotesque et du mauvais goût. Il se traduit par le désir effréné de scandaliser, à tout prix, fût-ce par les moyens les plus grossiers. Le mépris (qui pourrait n'être pas mauvais en soi) des gens moyens, des « bourgeois », ne se traduit pas chez les élèves des Beaux Arts par le désir de s'élever, d'être supérieur, de dépasser les braves imbéciles, qui peuplent le monde, en devenant plus intelligents qu'eux. Il leur suffit d'étaler leur supériorité *en heurtant, en scandalisant,* par des outrances de langage, des obscénités gratuites. (Pour un élève des B. Arts, roter et péter dans un dîner de famille est évidemment le comble de l'affranchissement, la plus évidente preuve qu'on n'est pas comme les autres, qu'on leur est supérieur, qu'on leur en « bouche un coin »).

Je ne déteste fichtre pas l'obscénité. Je suis tout le contraire de bégueule. (J'ai parmi mes meilleurs amis des types qui ont poussé l'affranchissement aux règles établies, la révolte contre les conventions bourgeoises, et la liberté dans leur vie sexuelle, bien plus loin que tes camarades !) Mais *ça n'a aucun rapport,* parce que, chez ceux auxquels je songe, il y a toujours *de la qualité.* Un fond de distinction essentielle, et de noblesse naturelle.

Ce que l'on appelle « esprit », aux B. Arts, ce n'est qu'un vernis chatoyant passé par-dessus une ignorance totale et une vulgarité foncière. Ils ont confondu l'*esprit,* la verve, avec l'*intelligence.* L'intelligence qu'affine la culture. L'absence de culture, l'inaptitude aux idées générales, est *stupéfiante !* On dirait que l'école des B. Arts recrute ses élèves parmi des paysans à peine évadés de la primaire, et se borne

à leur inculquer une technique, pour en faire d'adroits artisans.

Je ne compare pas avec les milieux de jeunes intellectuels que j'ai connus. Mais je pense simplement à certains groupes de jeunes ouvriers socialistes, que j'ai fréquentés. Au point de vue *intelligence réelle,* ils auraient pu rendre des points à tous tes camarades les plus brillants. Ils étaient souvent assez ignorants et très peu cultivés, faute de temps, d'occasion, de loisirs. Mais on sentait chez eux une finesse de lame, une *qualité de la matière,* qui suppléait au savoir. Tes camarades leur auraient semblé d'amusants hâbleurs, mais ils auraient vite perçé à jour ce faux vernis que donne votre fameux « esprit de l'Ecole », et qui n'est qu'un trompe-l'œil sur un grand vide irrémédiable.

Encore une fois, je répète que je prends le plus vif amusement à lire ces lettres de rapins ; et j'ai de la sympathie pour cette verve de bohèmes débridés, truculents. Cela pétille et mousse. Mais, au-dessous, on sent une réelle, insondable, *médiocrité.* Les mêmes histoires, contées par des jeunes hommes ayant reçu une autre formation, laisseraient percer à tout instant ce reflet d'intelligence, cet indice de valeur humaine, que je cherche en vain dans ces Bulletins. On sent bien que tes camarades n'ont aucune vie intérieure, n'ont jamais réfléchi à rien qu'à leur travail d'école, n'ont aucun acquis, aucune culture, aucune base de vraie personnalité. Ils pourront développer leur adresse, et certains atteindre un certain génie professionnel ; ce ne seront jamais des hommes de valeur, et ce n'est pas de cette étoffe là qu'on fait les grands types.

Tu vas avoir l'impression que je suis très vieux jeu, un bourgeois sénile, un pauvre type empêtré dans le « comme il faut ». Non, non. Je sais très bien ce que je veux dire, et quand j'emploie le mot « distinction », il n'a pas le même sens qu'à la G... Il y a une façon de bouffer du cervelas dans un bout de journal qui distingue une brute, un clochard, du type qui a de la distinction *instinctive* et de la finesse. Et il y a une façon d'être vulgaire où l'on démêle très bien la qualité réelle d'un être. La plupart de tes camarades sont des *grossiers-nés.* L'ignoble leur plait, ils s'y vautrent en rigolant. Absence totale de distinction d'esprit et de goût. Absence totale de tenue. (Je parle de tenue intellectuelle et morale. Mais puisque je parle de tenue,

je pense tout à coup à l'autre, au débraillé agressif du vêtement et des attitudes, qui est un des privilèges des B. Arts auquel tes camarades semblent tenir le plus ; sans doute parce que c'est un des moyens les plus sûrs et les plus faciles de scandaliser les bonnes gens de la rue, d'attirer sur soi l'attention, fût-elle réprobative ; un truc pour épater à bon compte, et afficher sa particularité. Il y a là dedans beaucoup de puérilité, beaucoup d'orgueil bêta, mais aussi un manque flagrant de valeur réelle. Je me souviens de ce que ton père pensait des lavallières et des feutres à bords plats, grâce à quoi, de notre temps, les « intellectuels » du quartier latin s'imposaient à l'attention des passants et croyaient marquer leur originalité et leur supériorité. Ces outrances vestimentaires trahissent toujours une fausse valeur, un raté en herbe, un besoin de se rendre intéressant par le dehors, parce qu'on sait bien que le dedans sonne creux, et qu'il ne faut pas compter sur lui pour s'imposer aux autres !).

Je n'en finirais pas, et c'est un vrai réquisitoire que j'aurais envie de dresser !

Même la façon dont tes camarades traitent de l'amour, marque leur grossièreté naturelle et irréparable... L'amour réduit à l'accouplement bohème. Tu sais que je ne passe pas pour un défenseur de l'amour sentimental. Je place très haut le plaisir de la chair, *pur et simple ;* la belle partie qui se livre entre deux sexes, et le grand mystère bouleversant de la volupté. Mais cette merveilleuse grandeur et poésie de l'acte sexuel, si tes camarades en avaient seulement le soupçon, les empêcheraient de parler de l'amour comme ils le font tous. A la façon de charretiers. Pour eux, ça n'a qu'un nom : « une partie de tr-d. c. » Et l'on rigole. Tous, ils témoignent devant les rites de l'amour d'une grossièreté animale, qui prouve qu'ils n'y ont absolument rien pigé, qu'ils sont par nature incapables d'en savourer la beauté, la noblesse, la grandeur. Et, cela, parce que, ce qui leur manque foncièrement et à jamais, j'y reviens toujours, c'est le plus élémentaire sentiment de ce qu'est la *noblesse* et la *vraie grandeur.*

Ce n'est pas à toi que j'en ai, rassure-toi. Je dis seulement le résultat de mes réflexions depuis que je suis davantage entré parmi vous par la lecture de ces Bulletins.

Mais, quelques défauts et manques que je te connais, viennent sûrement de ce milieu des B. Arts, où tu es entré trop jeune, sans avoir rien connu d'autre qui te mette en garde, qui te serve d'étalon, qui t'ait permis de prendre mesure de ce qu'est vraiment l'intelligence et la culture ; ce milieu brillant, bruyant, vivant, franc et sympathique, qui t'a épaté prodigieusement, qui t'a séduit, que tu as adopté aveuglément jusque dans ses excentricités, - en faisant taire, plus ou moins, ton sens critique naturel, ta distinction naturelle, enfin tout ce que tu tiens de l'atavisme paternel. J'ai déjà noté bien des indices qui me prouvent que tu n'es pas incapable de retrouver le discernement. Je suis absolument sûr qu'au retour de la guerre, après ce long temps de *méditation* forcée, d'épreuves mûrissantes, tu réagiras de toi-même, et que tu te transformeras très vite.

Pour l'instant, je suppose que mes sévères diatribes vont te paraître follement injustes et excessives... Attends un peu pour me juger et me renvoyer parmi les vieilles barbes. Et ne m'accable pas en m'appelant, ce que je suis, hélas :

Un vieux c. de l'arrière,

RMG

Bien entendu, garde ceci strictement pour toi, et ne va pas dire ce que je pense à aucun de ces braves types, que je juge sans indulgence, mais pour lesquels j'ai, malgré tout, une irrésistible sympathie ! Parce que, dans leurs défauts même, il y a une naïveté, une jeunesse, une vitalité de sève, qui sont pleines d'attrait.

RMG

Oscar Wilde écrit dans ses « Epigrams » : « Si un homme est gentleman, il connaît bien assez de choses. Et s'il ne l'est pas, tout ce qu'il connaît est mauvais pour lui. »

Bellème 10 Oct. 47

....

C'est très émouvant, à mon âge, quand on s'apprête à aller chercher son linceul au vestiaire, de voir que le film est un « permanent », et que la séance continuera après vous... Je voudrais être sûr que tous les enfants que je vois venir au monde auront une vie libre et heureuse. C'est bien possible : les jeunes s'adaptent à tout, et des hommes ont déjà trouvé leur équilibre dans des sociétés complètement différentes de celle que j'ai connue, et que je vois disparaître avec une naïve stupéfaction...

....

29 Mars 48

Ne quitte pas Beaulieu sans avoir pris l'indication botanique exacte de ce prodigieux *jasmin* rose ! Notre appartement est embaumé - et je veux absolument en planter au Tertre. (avant de le vendre...)

Merci encore pour cette bonne journée - Je me plais beaucoup chez vous !

A vous,

R.

Et réfléchis de temps en temps au « style » des époques précédentes. Ce « style » n'est issu et tributaire des besoins de l'habitant *qu'en partie seulement.* Pour une autre part, importante, il reflète la volonté préconçue de l'artiste de réaliser une *œuvre d'art* par la *proportion* **et** par la **symétrie.** Sous l'influence des cottages anglais, des chalets suisses, (c'est-à-dire des pays où l'homme n'est pas très artiste, où il vit sous l'exigence de sa vie matérielle) l'architecte français

s'est persuadé que sa seule mission, pour l'habitat, est de se soumettre aux *besoins* pratiques de l'habitant. Je crois qu'il y a une juste mesure à retrouver entre cette soumission légitime, et l'ambition de faire *œuvre d'art*. Il ne me déplairait pas que l'habitant soit contraint à quelques sacrifices du côté adaptation pratique et confort matérialiste, pour *la beauté* extérieure, pour l'harmonie et la symétrie de la façade.

(Au Tertre - exemple - j'aurais fait du vandalisme si, en reconstruisant, j'avais perçé des fenêtres supplémentaires, ou agrandies, afin de satisfaire mieux certains besoins de vie courante. Il est bon d'être retenu par des exigences d'un ordre supérieur. Je me félicite d'avoir cherché à concilier les deux ordres ; d'avoir, en bien des cas, sacrifié une part de confort au respect de l'aspect extérieur.

Tu vois ce que je veux dire. Un anglais ou un suisse n'aurait pas hésité à ajouter une window pour que mon bureau soit plus clair et plus agréable à habiter).

Bagnoles, 25 Juin 48

Mon cher F...

....

Ta maison est tout à fait charmante, et me plait complètement. C'est amusant, ingénieux, inattendu, agréable de lignes, satisfaisant pour l'esprit et pour l'œil. Une réussite, et un bel encouragement ! On y respire le bonheur de vivre, et j'espère que tes Belges sauront l'apprécier et te faire de la publicité au pays du belgat. As-tu réussi à faire tirer la cheminée ? Ou à leur faire aimer la fumée ? Ce serait la meilleure solution...

Bon été à tous, bon travail, et que vos tracas, dont je comprends bien l'acuité, ne vous empêchent pas de savourer la chance que vous avez d'avoir fait votre vie dans ce climat béni !

Je vous embrasse tous quatre.

R.

J'ai la photo de ta première maison sur le mur de ma chambre. Il faudra que nous tirions au clair la question du « style » et de la « beauté ». Je suis parfaitement sensible au charme de cette maison, je ne lui vois aucun défaut, tu as très habilement tiré parti des difficultés de base, et je la trouve agréable à l'œil. Mais je persiste à penser qu'en s'engageant dans cette voie depuis cinquante ans, à la suite des inventeurs du cottage anglais, les architectes ont fini par perdre complètement de vue que l'architecture est un art, et qu'un architecte n'est pas un entrepreneur intelligent, ni un artisan consciencieux, mais un créateur de beauté. Je dirai tout de ta maison, sauf qu'elle est « belle ». Elle est parfaitement « rationnelle », et peut servir de modèle du genre. Mais aucun effort, aucun sacrifice n'a été fait *pour la Beauté.*

Tout ça est trop long à expliquer, et je suis claqué par mon traitement. Mais nous y reviendrons, car cela en vaut la peine.

Il y a le Parthénon. Et puis il y a le Tertre. Ça n'a pas de rapport. Tout de même, c'est de *la même famille,* de la même catégorie. Ce sont des édifices où l'architecte a fait œuvre d'art.

Et puis il y a ta maison. Elle n'est pas de la famille du Parthénon, ni du Tertre. Elle est de la catégorie de la Gatine : une création utilitaire, commandée par les besoins des usagers, sans tyrannie esthétique, je dirai même sans véritable souci d'art.

Ne te fâche pas. Je ne compare ta maison à la Gatine que pour me faire comprendre. Bien entendu, il y a autant de différence entre la Gatine et ta jolie maison, qu'entre le Tertre et le Parthénon ou la coupole de Saint-Pierre. Mais j'établis des catéogries tranchées, pour simplifier le débat. L'architecte du Parthénon et celui du Tertre parlaient la même langue, travaillaient dans le même sens, avec les mêmes recherches de style, d'harmonie supérieure. L'architecte de la Gatine et celui de ta maison sont du même atelier, obéissent aux mêmes principes, - avec cette différence que le premier est un jean-foutre et que l'autre, c'est toi.

Il ne restera rien de toute l'architecture privée de notre temps, si les architectes ne deviennent pas plus ambitieux, et se contentent de faire ce que des entrepreneurs bien doués pourraient construire aussi bien.

La suite à plus tard !

R.

12 Juillet 48

Mon cher F..., je suis navré de te décevoir, mais tu arrives dix ans trop tard : c'est fini, je ne veux plus prendre parti, ni exposer mes façons de voir, ni polémiquer, ni même entrer en contact avec les Autres. Tout mon soin, au contraire, est de ne plus attirer l'attention sur moi ou sur ce que je peux penser. La répugnance que j'éprouve à m'exposer aux regards, à m'expliquer, à critiquer, à justifier mes jugements, est vraiment invincible. J'écarte, le plus possible, Autrui de ma vie... Lâcheté sénile, peut-être ? Orgueil ? Je ne sais. Il me semble que j'ai maintenant fait tant de fois le tour des Hommes, de la Société, des Idées, que je me suis tant de fois, en vain, irrité de leurs problèmes mal posés, de leurs incohérences, du chaos contemporain ! J'en suis désespérément las. Je passe la main. Je ne trouve un peu d'apaisement qu'en me repliant sur mes positions souterraines, qui échappent à la curiosité, qui n'attirent pas l'œil. A quoi bon élever la voix ? Assez dialogué ! On discute à perte de vue sans jamais convaincre personne. Tout peut être soutenu, prouvé. Hors du domaine de la science pure, toute cause peut être défendue par des arguments. Il n'y a pas un bonhomme sur cent mille qui cherche la vérité : tous n'ont qu'un but, légitimer par des mots ou des actes arbitraires les idées préconçues qu'ils ont, (et qui leur viennent de leur tempérament, ou de leur éducation : pas de leur réflexion personnelle). Non, je ne veux plus me mêler de rien. Parler dans le vide, ou dans la bagarre, c'est un effort superflu et vain. Il me suffit, pour me garder vivant, de jouer tout seul avec ma pensée. Rien d'autre ne vaut la peine. Tu comprendras ça quand tu auras mon âge : le monologue intérieur, suprême ressource, dernier refuge, source de joie authentique et de sérénité.

Je regrette que les architectes de maintenant, obnubilés par les difficultés matérielles et les soucis techniques, *consentent à leur siècle,* et se contentent de n'être que de bons techniciens. Autrefois, c'étaient des

artistes, qui imposaient à leur temps leur conception de la Beauté, de l'Harmonie, de l'Art désintéressé. Mais ils ont déserté cette mission, qu'on s'était transmise de génération en génération, pendant des siècles, depuis l'ancienne Egypte jusqu'à l'Opéra de Garnier. Tant pis pour eux, qui ont abdiqué et se sont faits les esclaves des contingences et de l'utilitaire. Tant pis pour le monde, qui accepte ça, les encourage, et ne regrette rien, et *se passe très aisément de Beauté.* Je n'ai aucune envie de jouer les redresseurs de torts, ni de ramer à contre courant. Je garde pour moi des regrets que je suis peut-être tout seul à éprouver...

Et je t'embrasse, architecte !

R. M. G.

Paris, 25 Janvier 55

Ma chère N...

Cette villa « Le Corsaire » paraît un lieu uniquement fait pour la belle santé, la joie, le bonheur familial ! On n'imagine pas qu'il puisse y être servi un potage brûlé, ou qu'on puisse fesser un gosse, ou qu'un ménage mal assorti puisse s'y jeter des carafes à la tête... F... continue à *créer,* avec la même conscience, le même soin, en améliorant sans cesse sa technique, et en tournant les difficultés que lui proposent les circonstances (et les réalités du sol, du paysage), avec une ingéniosité amusante. Je ne crois pas que notre temps laissera un « style », ni d'incontestables « œuvres d'art ». Mais ce qu'il laissera sera de bon aloi, sans prétention, satisfaisant pour l'esprit, bien français de goût ; et il se pourrait bien que cette génération d'architectes oriente, de façon décisive, l'art de la construction vers un idéal de *simplicité* et de rigueur. Et c'est sûrement un bien, pour l'avenir de l'architecture : car il n'y a pas de vraie grandeur sans simplicité...

....

Commencée à Paris, le 2 avril 55
et finie le 4

Mon cher F...

Merci pour la communication de la déclaration d'A. Laprade. Tout à fait d'accord, bien entendu. Et il y aurait encore bien d'autres choses à dire... (Je crois apercevoir, à divers signes, que c'est la *notion même d'œuvre d'art* qui est en train de disparaître, ou de subir une éclipse ; et dans les domaines les plus divers ! En littérature, par exemple, les jeunes écrivains, - mettons : ceux qui ont commencé à écrire et à publier depuis la libération - ont, presque sans exception, une indifférence totale pour tout ce qui est « œuvre d'art ». Ils sont nombreux à avoir du goût, du talent, des dons d'observation, de l'originalité d'esprit, et beaucoup d'adresse, de savoir faire. Ils emploient ces qualités à faire du reportage, rien de plus : comme des reporters professionnels, ils fabriquent des livres avec ce qu'ils ont vu, entendu, supporté, au cours des années précédentes. C'est souvent bien venu, émouvant, ou amusant. Mais ce ne sont que des notations, des extraits de journaux intimes, utilisés n'importe comment, *comme ça vient.* Aucun souci de création véritable, aucun effort de composition, aucune exigence intérieure, aucune maturation. *Cela n'a rien à voir avec une œuvre d'art.* D'ailleurs, ils ne visent pas à créer du durable, ils ne cherchent pas la perfection : ils improvisent avec assurance, confiants dans la spontanéité de leur talent, ne cherchant rien de plus que de plaire pendant une saison, de satisfaire un moment leurs contemporains en leur offrant ce qui correspond aux désirs de l'époque : mentalités de couturiers et de modistes « à la page »... *Créer une œuvre d'art,* c'est vraiment tout à fait autre chose : cela suppose une culture, des traditions, un apparentement avec les maîtres du passé, une volonté d'harmonie, d'équilibre ; cela suppose aussi, *dans une*

certaine mesure, que l'artiste soit dégagé de son temps, affranchi, en partie, des exigences particulières, individuelles.

Transpose tout cela dans le domaine de l'architecture. Il doit y avoir un tas de similitudes. Les jeunes architectes ont-ils *souci de faire œuvre d'art ?* Au cours des siècles précédents, je sens ce souci chez tous les constructeurs - la moindre maison de notable, dans un village, témoigne que l'architecte avait une tradition, un sens de l'équilibre des lignes, et qu'il ne cherchait pas seulement à épater le passant par des innovations originales, et qu'il n'obéissait pas non plus au seul désir de se conformer aux goûts individuels d'un certain client ; mais qu'il savait *imposer* au client l'œuvre d'art conçue par lui ; c'était souvent une très modeste « œuvre d'art » (les façades des maisons bourgeoises de Mortagne, par exemple) mais « *œuvre d'art* » *tout de même,* parce que composée, harmonieuse, équilibrée, jusque dans sa simplicité. Et, parce que c'était une œuvre d'art, et non le fruit d'une improvisation excentrique, - on ne s'en lassait pas. (En est-il de même aujourd'hui ? Combien de jeunes architectes construisent des édifices qui ne se démodent pas ?)

Un autre danger de l'époque c'est l'excès de rationalisme. Pour beaucoup de jeunes, tout ce qui est « rationnel » est légitime. Au nom du rationalisme, que d'horreurs a-t-on perpétrées depuis 60 ans ! J'ai vu André V..., quand il dessinait encore des meubles pour S..., faire asseoir un modèle (de proportions parfaites) dans un gros bloc de glaise, afin de découvrir la courbe « *rationnelle de l'Homme assis* », et d'y conformer la forme, la ligne idéale, de ses sièges... C'était hideux, et fort inconfortable par surcroit : mais c'était *rationnel,* et tout le Modern'style s'en est inspiré, sans s'aviser que les bergères Louis XV avaient depuis longtemps réalisé la grâce, l'élégance, et la parfaite adaptation du corps ! Cet exemple, qui doit dater de 1899, m'avait tellement frappé, que cela m'a mis, toute ma vie, en garde contre cette espèce de rationalisme élémentaire, d'intellectualisme et de logique assez puérile, sur quoi tant d'architectes de ma génération ont cru appuyer leurs inventions, et rendre leurs raisonnements irréfutables. (Le brave Perret lui-même n'était pas exempt de ce travers, parfois, et je lui ai entendu énoncer des préceptes généraux d'architecture,

dans un jargon théorique avec lequel on aurait pu faire un pendant à la scène des médecins de Molière !...)

Tout ça n'a guère de rapport avec l'article de Laprade. Digressions vaseuses, dont je m'excuse...

Je vais mieux, nettement mieux, mais je suis incapable de travailler, d'appliquer mon esprit avec suite ; et je me laisse sottement dévorer par les besognes quotidiennes, la correspondance, les formalités qui accablent la vie du citoyen de ce temps. Triste !... Je ne vois personne. Il y a juste une semaine - depuis six mois - que j'ai recommencé à sortir un peu le soir. (Mais le plus étrange c'est que j'ai cessé de fumer, *complètement :* pas une bouffée depuis le 4 Janvier. Et sans aucune raison ! Je n'ai plus envie... Fait *sans précédent,* depuis 40 ans. M'y remettrai-je ? Et quand ?)

Je suis honteusement en retard avec ta Mère. Je ne lui ai pas fait visite de tout l'hiver, tant j'étais fatigué ! (Tout juste si j'ai pu aller jusque chez les G..., un soir.)

Je renonce à Nice pour cette année. Incapable de prendre la décision, de faire les rangements de Paris, les bagages, la réinstallation à Nice. Incapable d'aucune initiative, en somme. En Mai, j'irai au Tertre. Mais que sera pour moi le Tertre sans ce brave Baptiste [1], qui avait pris tout en main ? (C'est *mourir* qu'il faudrait, mourir en douce, sans avoir le temps de souffrir, sans être à charge à personne... Ma vie est tout pleine de « jamais plus ! », ce n'est pas drôle !... J'ai l'impression de me survivre, et de me vider, progressivement, de tout ce qui faisait une personnalité : bientôt il ne restera plus que l'enveloppe, l'apparence...

L'« apparence » vous embrasse tous deux bien fidèlement et chaleureusement tout de même !

Votre vieux

R. M. G.

(1) Le jardinier, chauffeur, homme de confiance qui resta 45 ans au service de la famille Martin du Gard.

MARTIN HEIDEGGER

HEGEL ET LES GRECS

Nous voudrions montrer (1) comment Hegel présente et interprète la philosophie des Grecs à partir de sa propre philosophie. Avant de pouvoir délimiter l'horizon dans lequel Hegel établit sa conception de la philosophie des Grecs, il faut que nous connaissions la philosophie de Hegel. Car toute philosophie considère, à partir de sa propre position, les doctrines qui l'ont précédée. Pour nous, cette affirmation va de soi. Mais, lorsqu'il s'agit de Hegel, elle a un sens plus particulièrement significatif. Car le sujet *Hegel et les Grecs* est d'une nature fondamentalement différente de sujets apparemment semblables, tels que *Kant et les Grecs, Leibniz et les Grecs, Descartes et les Grecs, la scolastique médiévale et les Grecs.* C'est au cours de cette conférence que nous voudrions éclaircir dans quelle mesure notre sujet diffère, dans son essence, des sujets qui viennent d'être énumérés.

Nous diviserons cette conférence en trois parties : la première partie décrira, d'une façon nécessairement esquissée, la tendance fondamentale de la philosophie de Hegel. La deuxième partie montrera comment Hegel présente, conformément à sa tendance fondamentale, la philosophie des Grecs. La troisième partie apportera quelques exemples de la façon dont Hegel interprète la philosophie des Grecs ainsi présentée.

I

La tendance fondamentale de la philosophie de Hegel apparaîtra, lorsque nous connaîtrons la position du philosophe et lorsque nous méditerons sur cette

(1) Ce préambule doit s'entendre suivant l'acception la plus vivante. Le texte qui suit n'est autre que celui d'une conférence faite par Martin Heidegger à Aix-en-Provence, le 20 Mars 1958, dans la grande salle de la Nouvelle Faculté, devant un millier de personnes passionnément attentives. Chacune des trois parties de la conférence était d'abord dite en allemand par Heidegger et lue ensuite dans la traduction de Jean Beaufret et Pierre-Paul Sagave, par ce dernier.

position. Dans son cours sur l'histoire de la philosophie moderne, Hegel dit : « Avec lui (c'est-à-dire avec Descartes) nous entrons réellement dans le domaine d'une philosophie autonome... Ici, pouvons-nous dire, nous nous trouvons chez nous, et, tel le navigateur qui a longtemps erré sur la mer démontée, nous pouvons nous écrier : Terre ! « Voici ce que Hegel veut évoquer par cette image: le *ego cogito sum* est la terre ferme sur laquelle la philosophie peut véritablement s'établir. Mais en même temps, il faut commencer par prendre possession de cette terre, méthodiquement et complètement. La terre ferme, c'est ce *ego cogito,* ce *je pense.* Hegel explique : dans cette nouvelle période de la philosophie, le principe, c'est la pensée, la pensée qui prend issue d'elle-même. Le *fundamentum inconcussum,* c'est-à-dire l'élément ferme qui constitue (ici) la base, le *subjectum,* est le *je pense.* Dans la pensée de Descartes, l'*ego* devient le sujet déterminant. Cependant, ce sujet ne prend entièrement possession de soi qu'au moment où toute la structure et tout le mouvement de la subjectivité du sujet est élevé au degré du savoir. Dès l'instant que le sujet, dans sa subjectivité, *se sait* être l'élément inconditionné qui conditionne tout, il *est,* se sachant tel, l'Absolu même. Cet Absolu est l'être de l'étant qui a la certitude de soi, l'Etre véritable, c'est la pensée se pensant elle-même comme absolu. Pour Hegel, Etre et pensée sont une même chose, en ce sens que tout être est repris par la pensée. Ainsi, la pensée, à savoir la pensée se pensant elle-même, constitue dans la totalité de son évolution le *concept* (de *concipere*) absolu de l'être.

La position de la philosophie moderne est la subjectivité. La tendance fondamentale de la philosophie de Hegel consiste en ce que Hegel mène à son terme la prise de possession, consciente d'elle-même et complète, de ce qui est la structure de la subjectivité absolue. De cette façon, le sujet prend possession de soi-même. Ainsi, il a prise sur soi, il se saisit lui-même, il se conçoit lui-même, il *est* le concept absolu. C'est pourquoi Hegel peut dire ceci : l'être, dans sa simplicité accomplie, est le concept qui, dans sa détermination, ne cesse de se posséder lui-même. Pour voir ceci en toute clarté, voici ce que nous devons considérer avec attention : le concept établi par la pensée de Hegel est le mouvement de l'autodétermination de la subjectivité. Quand nous caractérisons ce mouvement de façon plus précise, apparaît alors la tendance fondamentale, à partir de laquelle Hegel présente et interprète la philosophie des Grecs.

Ce mouvement interne de la subjectivité, c'est-à-dire cette entrée en soi à laquelle l'être procède,

Hegel l'appelle la dialectique spéculative. Que signifie le terme *dialectique* dans cet ordre d'idées ? Pourquoi Hegel qualifie-t-il la dialectique de spéculative ?

Habituellement, on entend par dialectique un procédé de penser qui se livre, à l'instar des sophistes, à un jeu fallacieux de la pensée. Pour Hegel, la dialectique a une signification positive, et même la signification la plus élevée, parce qu'en elle réside « l'action nécessaire » de la subjectivité, à savoir le mouvement de la réalité. En quel sens existe-t-il pour la subjectivité un mouvement, la transition et la continuation d'un terme à l'autre ? En tant que *ego cogito*, la subjectivité est la conscience qui représente quelque chose et qui rapporte à elle-même ce qui est représenté, et qui ainsi le rassemble près d'elle. Rassembler se dit en grec λέγειν. Rassembler ce qui est multiple, pour le moi, *dans* le moi, se dit, exprimé par la voix verbale du moyen, λέγεσθαι. Le moi pensant rassemble ce qui est représenté, en trouvant passage à travers celui-ci. Passant à travers se dit en grec διά. Donc, dialectique, διαλέγεσθαι, signifie que le sujet, en un tel mouvement, amène sa subjectivité, que le sujet produit sa subjectivité. La dialectique est le processus par lequel se produit la subjectivité du sujet. Selon la structure de la subjectivité, ce processus de production comporte trois degrés : tout d'abord, le sujet en tant que conscience se rapporte directement, immédiatement, dit Hegel, à ses objets ; ce qui est directement ou immédiatement représenté, Hegel l'appelle aussi l'Etre, ou l'Universel, ou l'Abstrait. Car il est encore fait abstraction du rapport des objets au sujet. Mais, c'est seulement par ce rapport, par la réflexion, que l'objet est représenté en tant que tel pour le sujet et que le sujet est représenté pour soi-même. Cependant, si nous nous bornons à différencier l'un de l'autre le sujet et l'objet, l'être et la réflexion, et si nous en restons à cette différenciation, en ce cas, le mouvement qui va de l'objet au sujet n'a pas encore produit la subjectivité dans sa totalité. L'objet, l'être, est certes mis en rapport avec le sujet par la réflexion. Hegel dit : médiatiser ; mais cette mise en rapport, cette médiation elle-même n'est pas encore rendue évidente en tant que mouvement le plus intime du sujet. Uniquement à l'instant où la thèse de l'objet et l'antithèse du sujet seront épiées et surprises dans leur nécessaire synthèse, alors seulement, le mouvement de la subjectivité du rapport objet-sujet sera entièrement en route.

Dans ce mouvement complet se rassemble la subjectivité dans sa totalité ; elle forme un tout, elle devient concrète, elle « concroit » (de *concrescere*). C'est alors que la dialectique est spéculative. *Specu-*

lari signifie épier, avoir la vue frappée par quelque chose, saisir, com-prendre. La spéculation, c'est, dit Hegel « le saisissement de l'opposé dans son unité ». Hegel détermine son opposition comme contradiction. La dialectique est spéculative dans la mesure où la pensée maintient la contradiction, dans la mesure où la pensée se comprend elle-même dans ce maintien. La dialectique spéculative, Hegel l'appelle aussi tout simplement la *méthode*. Par cet intitulé, il désigne ni un instrument de la pensée, ni une façon particulière de procéder dans la pensée philosophique. La méthode, c'est le mouvement le plus intime de la subjectivité. La méthode est « l'âme de l'Etre ». Car le processus de production de l'esprit est l'Absolu lui-même. La méthode est ce qui est vraiment concret, la concrétion même. Ces idées de Hegel ne sont pas des lubies ; nous pouvons constater le reflet de sa pensée dans la réalité de nos jours. Heisenberg vient de trouver la formule de l'univers, l'équation fondamentale dont le deuxième membre est le zéro, ce qui ne signifie rien d'autre que ceci : l'Etre de l'étant est résolu dans la méthode de la calculabilité totale. Ce n'est pas du tout par hasard que le premier écrit de Descartes, dont la pensée, selon Hegel, fait accéder à la terre ferme la philosophie et avec elle la science, que ce premier écrit de Descartes porte le titre : *Discours de la méthode* (1637).

Selon Hegel, le trait fondamental de toute réalité est déterminé par la dialectique spéculative, par la méthode. C'est à la lumière de cette définition que Hegel voit la réalité entière et avant tout la réalité de l'esprit, c'est-à-dire de la pensée, et son histoire. Nous voici préparés à poser notre deuxième question.

II

Comment Hegel présente-t-il la philosophie des Grecs, selon la tendance fondamentale de sa propre pensée ? Quelle place assigne-t-il à la philosophie grecque dans l'histoire de la pensée, et quel rang lui accorde-t-il ? Hegel est persuadé de ceci : lorsque l'Etre de tout ce qui est « étant » se pense comme l'esprit absolu, comme la subjectivité inconditionnée, alors, la philosophie elle-même est parvenue à son achèvement et à son terme. Hegel constate : dans la philosophie en tant que telle, dans la philosophie contemporaine (c'est-à-dire dans la sienne), dans la dernière philosophie est contenu tout ce qui a été produit par des efforts millénaires : elle est le résultat de

tout ce qui l'a précédée (Hegel, *Cours d'histoire de la philosophie*). Dans l'optique d'une évolution spéculative et dialectique de l'histoire de la pensée, le système métaphysique de Hegel représente le suprême degré, le degré de synthèse. Celle-ci est précédée par le degré de l'antithèse, qui commence avec Descartes, parce que dans la pensée de Descartes le sujet est posé pour la première fois en tant que sujet. Par là aussi, les objets sont conçus pour la première fois en tant qu'objets. La relation sujet-objet apparaît alors comme telle au grand jour, c'est-à-dire comme opposition, comme antithèse.

Par contre, toute philosophie antérieure à Descartes se limite à une présentation de ce qui est objectif. L'âme et l'esprit, eux-aussi, sont présentés comme objets. Il est vrai qu'à ce propos, le sujet pensant entre partout en jeu, mais il n'est pas spécialement compris comme le sujet, c'est-à-dire comme l'élément sur lequel toute objectivité est fondée. L'homme (de l'univers hellénique) n'était pas encore de retour en soi-même, autant qu'il l'est de nos jours. Il était certes sujet, mais il ne s'était pas posé en tant que tel. Dans la philosophie antérieure à Descartes, l'antithèse sujet-objet n'est pas encore la terre ferme de la pensée. Le degré qui précède l'antithèse est celui de la thèse, où seule l'universalité commune des objets sert de norme à la pensée. C'est par le degré de la thèse que commence toute philosophie proprement dite. Le déploiement complet de ce début, c'est la philosophie des Grecs.

On voit facilement quelle est la perspective qui détermine la subdivision hegelienne de l'histoire de la philosophie occidentale en trois périodes principales ; la philosophie des Grecs, le début de la philosophie moderne avec Descartes, l'achèvement de la philosophie dans le système de Hegel. C'est le mouvement à la fois spéculatif et dialectique de l'esprit absolu qui va de la présentation immédiate des choses à la présentation médiatisée, indirecte, re-fléchie, et qui va de l'opposition entre l'immédiat et le médiatisé à la médiation elle-même en tant qu'elle est la vie la plus profonde de l'esprit.

Si l'on suit Hegel, et si l'on nomme abstrait le monde objectif, immédiatement présenté, qui n'est pas encore « concru », qui ne forme pas encore un tout avec le sujet, par l'action du sujet, c'est-à-dire qui n'est pas encore concret, alors l'histoire de la philosophie commence, dans la pensée grecque, au degré de l'abstraction. Cependant selon Hegel, la tendance intime de la pensée consiste toujours à se détacher de l'abstrait, en se résolvant, ou mieux, en s'absolvant

dans le concret de la subjectivité absolue, c'est-à-dire en s'y libérant. C'est pourquoi Hegel peut dire : « la philosophie est diamétralement opposée à l'abstrait ; elle est précisément lutte contre l'abstrait, guerre permanente contre la réflexion de l'entendement ».

Mais, demandera-t-on, pourquoi la philosophie est-elle toujours une lutte contre la réflexion de l'entendement, contre Descartes et contre Kant, pour parler historiquement ? Parce que cette philosophie réfléchie établit, certes, un rapport entre objet et sujet, mais qu'en même temps elle ne va pas plus loin que le sujet ; elle omet de penser la médiation de l'objet et du sujet, en tant que mouvement authentique de la pensée, c'est-à-dire en tant que mouvement spéculatif — dialectique complet. Ce n'est qu'en réparant cette omission, ce n'est que dans le système de la métaphysique spéculative-dialectique que la philosophie est devenue ce qu'elle est en réalité : « le Saint des saints, le fond le plus intime de l'esprit ». C'est dans le monde grec que, pour la première fois, l'esprit parvient librement à faire face à l'être. Mais l'esprit n'arrive pas encore vraiment à soi, en tant que sujet absolu qui se pense lui-même. C'est-à-dire : l'esprit ne parvient pas encore à sa vérité, laquelle est pour Hegel l'absolu savoir de soi, la certitude absolue. Dans l'introduction au cours sur l'histoire de la philosophie grecque, Hegel dit ceci : le degré de la conscience grecque est le degré de la Beauté. Le beau, selon Hegel, est ce qui resplendit, ce qui est pur en lui-même. Ce qui paraît ainsi, est issu de l'esprit, certes, comme l'idéal et comme le déterminant universel. Mais l'esprit lui-même n'est pas encore compris en tant que tel, c'est-à-dire en tant que subjectivité absolue. Hegel dit : l'esprit ne se possède pas encore lui-même en tant qu'élément, afin de se réfléchir en lui-même et d'ériger ainsi son univers. Selon Hegel, l'esprit, en tant que degré qui trouve en soi-même le fondement de tout, est le degré suprême de l'être, la vérité par excellence. Par contre, la beauté ne sera jamais qu'un degré préliminaire de la manifestation de l'esprit. La façon dont Hegel présente le degré de la conscience grecque comme le degré de la beauté, apparaît plus clairement encore, lorsque nous considérons sous quel angle Hegel détermine la déité des dieux grecs. Dans ses cours sur la philosophie de l'histoire universelle, il dit ceci : le caractère de la déité, chez les Grecs, est la beauté pure. Se savoir libre est leur destination. Mais chez eux, un tel savoir est encore lié au naturel (c'est-à-dire au sensible) et n'est pas encore conçu comme le principe de la pensée pure. L'esprit pur n'est pas encore lui-même l'objet.

Si nous paraphrasons ces paroles de Hegel, cela signifie : l'être n'a pas encore trouvé son fondement dans la subjectivité se sachant elle-même, consciente ou plutôt *sciente* d'elle-même. L'être est plutôt la pure splendeur, le pur paraître de ce qui est objectif. S'il est vrai que les Grecs ont vécu à partir de la libre subjectivité, mais qu'ils ne l'ont pas comprise en tant que telle, de quelle façon ont-ils alors correspondu à ce qui est objectif, c'est-à-dire au beau ? Hegel dit ceci : les Grecs ont perfectionné leurs corps pour en faire de belles formes, de beaux organes, non point de manière à accomplir quelque chose, mais de manière à révéler l'adresse pour elle-même. L'intérêt consistait à montrer la liberté.

Montrer et honorer, voilà ce qui pour les Grecs constituait, depuis les temps très anciens, l'intérêt. En faisant cette remarque, Hegel a plongé son regard profondément dans l'univers grec. Ce que Hegel a aperçu, nous pouvons l'indiquer en quelques paroles : l'attitude fondamentale des Grecs face à l'être est une attitude de pudique et respectueuse émotion devant le beau. En y songeant, nous sommes tentés d'entendre la voix de Hölderlin qui, dans ses ébauches pour le roman *Hyperion ou l'ermite en Grèce,* pense l'être comme le beau. Hegel était de la même génération que Hölderlin. Ensemble, ils ont étudié la philosophie et la théologie à Tubingue. Mais aussi pendant les années qui ont décidé de leurs voies, pendant les années où leurs voies allaient se séparer, à Francfort, leur vie a été soutenue par l'ampleur d'une intime amitié. L'entretien poétique de Hölderlin avec l'univers hellénique s'est poursuivi dans des domaines entièrement différents, entièrement nouveaux. Hegel, lui, entreprenait alors à sa façon une étude nouvelle de Platon et d'Aristote et s'apercevait de plus en plus clairement de ce que nous voudrions à présent proposer comme réponse à notre question.

Nous posons cette question : comment Hegel présente-t-il, selon la tendance fondamentale de sa pensée, la philosophie des Grecs ; nous répondons ceci : la conscience philosophique des Grecs se situe au degré de la beauté. C'est le degré du pur paraître, de la pure splendeur de l'être, en tant que l'être est le monde de l'objet. Vu dans la perspective de la dialectique spéculative de Hegel, ce degré de la représentation immédiate est le degré de la thèse, c'est-à-dire le premier degré dans le développement de la pensée. Se basant sur cette interprétation dialectique de la philosophie grecque, Hegel peut non seulement affirmer, mais prouver à sa façon, pourquoi la philosophie occidentale commence par la philosophie grecque. En quel

sens la pensée grecque est-elle le commencement de la philosophie occidentale et par là aussi de la science ? C'est ce qui apparaîtra un peu plus clairement, si nous passons à la troisième partie et si nous posons notre troisième question.

III

Comme Hegel interprète-t-il la philosophie des Grecs lorsqu'il la présente dans l'horizon du développement dialectique de la pensée, comme étant le premier degré de ce développement ? Ce degré est le degré de l'immédiat, où ce n'est encore que l'élément objectif qui fait apparition. Mais ce premier degré renferme en lui-même son développement propre, que Hegel interprète de nouveau dans l'horizon du pas de trois de la dialectique : thèse, antithèse, synthèse. Il en résulte pour Hegel une division tripartite, c'est-à-dire en trois périodes, de la philosophie grecque. Les trois périodes fondamentales sont :

1° de Thalès à Aristote,
2° la philosophie grecque dans le monde romain,
3° la philosophie néo-platonicienne.

La première période est elle-même articulée en trois divisions : « la première s'étend de Thalès à Anaxagore, la seconde division comprend les Sophistes, Socrate et les Socratiques, la troisième division, c'est Platon et Aristote ».

C'est dans le schéma de cette tripartition qui ne cesse elle-même de se tripartir que Hegel expose le développement de la philosophie grecque. Il est impossible de reproduire en détail cette représentation dans les limites d'une conférence. Et même si on pouvait y parvenir par une *série* de conférences, on n'en resterait pas moins à une énumération de noms, d'intitulés et de termes, qui ne nous disent rien de la façon dont Hegel interprète les concepts fondamentaux de la philosophie grecque. C'est pourquoi nous ne suivrons pas le mode de présentation hegelien. Au lieu de cela nous choisirons quelques paroles-guides de la pensée grecque, et nous examinerons comment Hegel les interprète. Nous choisirons des paroles-guides telles qu'elles sont restées décisives pour toute la pensée occidentale jusqu'à notre époque présente.

La parole-guide fondamentale, celle qui embrasse tout et qui ne cesse de revenir partout est : être, εἶναι, ἐόν, οὐσία. Les quatre paroles-guides qui maintenant suivent vont nous donner l'occasion de voir comment

Hegel interprète la détermination grecque de l'être dans l'horizon de la dialectique spéculative. Dans l'énumération qu'il en fait, Hegel donne, pour les quatre paroles-guides, la traduction suivante : 1° Ἕν, le tout ; 2° λόγος, la raison ; 3° ἰδέα, l'idée c'est-à-dire le concept, *idea* au sens cartésien de *perceptio ;* 4° ἐνέργεια, *Wirklichkeit,* la réalité. A chacune des quatre paroles-guides correspond un des quatre plus grands penseurs du monde grec. Ἕν est la parole de Parménide, λογος la parole d'Héraclite, ἰδέα la parole de Platon, ἐνέργεια la parole d'Aristote.

Pour comprendre comment Hegel interprète ses paroles-guides, nous devons prêter attention aux deux points suivants : d'une part, à ce qui, pour Hegel, dans l'interprétation qu'il donne des quatre penseurs déjà nommés, est l'élément décisif, par opposition à ce qu'il se borne à mentionner de façon marginale ; d'autre part, la manière dont Hegel détermine son interprétation des quatre termes fondamentaux dans l'horizon de la parole-guide fondamentale, la parole : *être.* Tout cela ne peut ici être exposé que d'une manière très imparfaite. Il suffira que deviennent visibles les traits fondamentaux sous lesquels, pour Hegel, se présente la philosophie des Grecs.

A cet effet, il est nécessaire de méditer ce que veut dire cette phrase : la philosophie des Grecs se meut au niveau de la représentation immédiate. Comment, à ce degré de la conscience, l'être est-il déterminé ? Réponse : en égard à ce qui, pour la représentation immédiate des choses, apparaît en premier : ceci, à savoir que les choses *sont. Être,* c'est-à-dire « l'universel en général », « le premier surgissement » est nécessairement ce qu'il y a de plus abstrait ; c'est ce qu'il y a « de plus élémentaire, de plus pauvre, à quoi est opposé le concret ». C'est pourquoi Hegel peut ajouter la remarque suivante : « et c'est ainsi que les philosophies anciennes sont aussi tout ce qu'il y a de plus pauvre ». De la résulte ce qui suit : le degré de la conscience grecque est le degré de l'abstraction ; Mais alors : comment concilier cette proposition avec celle que nous avons mentionnée plus haut ; le degré de la conscience grecque est celui de la *Beauté ?* L'abstrait et le beau ne sont pourtant pas identiques ? Ils sont, en vérité, identiques, à supposer que nous entendions l'*abstrait* au sens de Hegel. L'abstrait est la pure manifestation initiale restant auprès de soi ; c'est ce qu'il y a de plus universel dans tout étant, c'est l'être comme n'étant que cette splendeur élémentaire. Et cette splendeur justement est le beau.

Dans les Commentaires à ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Hegel s'explique ainsi : « le premier universel est l'universel encore immédiat, c'est-à-dire l'être. Le contenu, l'objet (entendons, l'objet de l'acte de penser) est donc la pensée objective, la pensée qui se borne à être ». Nous citons précisément cette phrase, pour bien montrer que Hegel, aussi bien ici que dans toute son interprétation de la philosophie grecque, s'il pense l'être au sens de l'universel immédiatement représenté, c'est à partir d'un regard qui s'oriente sur le sujet pensant. C'est seulement à partir de là que se laisse comprendre en quelle direction Hegel interprète la philosophie de Parménide et d'Héraclite, et quel poids est attribué dans cette interprétation aux paroles-guides ἕν et λόγος.

La parole-guide dans la pensée de Parménide est Ἕν, l'un, ce qui unit tout, et ainsi l'uni-versel. Parménide explicite les déterminations selon lesquelles ce moment décisif devient manifeste, dans le grand Fragment 8, qui était déjà bien connu de Hegel. Cependant, ce n'est *précisément pas* dans le Ἕν, dans l'être comme universel, que Hegel situe la pensée fondamentale de Parménide. Selon Hegel, la pensée fondamentale de Parménide est bien plutôt énoncée dans le texte qui dit : Etre et Penser sont le Même. Cette phrase, Hegel l'interprète en effet en ce sens : l'Etre est une production de la pensée. Dans ce texte, Hegel voit en quelque sorte un degré qui achemine vers Descartes en le préfigurant, Descartes avec la philosophie de qui commence la détermination de l'être à partir de la pensée et en tant que pensée. C'est pourquoi Hegel peut écrire : « c'est avec Parménide que la méditation à proprement parler philosophique a commencé... Ce commencement est, bien sûr, encore nébuleux et indéterminé ».

La parole-guide dans la pensée d'Héraclite est : λόγος, le recueil par lequel tout ce qui est, s'étale et apparaît comme étant. λόγος est le nom qu'Héraclite donne à l'être. Toutefois, l'interprétation hegelienne de la philosophie d'Héraclite ne s'oriente *justement pas* sur le λόγος. Cela est étrange, et d'autant plus étrange que Hegel conclut la préface à son interprétation d'Héraclite par ces mots : « il n'y a pas une phrase d'Héraclite que je n'aie reprise dans ma Logique ». La « Logique » de Hegel est cependant la dialectique spéculative, par le mouvement de laquelle l'universel immédiat, l'abstrait, l'être, l'élément objectif est réfléchi dans l'opposition au sujet, et par laquelle cette réflexion elle-même est pensée comme médiation. Cette médiation, c'est le Devenir ; et c'est dans le devenir seulement que l'être atteint sa vérité.

Le devenir comme passage de la thèse à l'antithèse, et de l'antithèse au mouvement même de passer et de repasser de l'une à l'autre, ce devenir est l'unité unifiant les opposés. Saisir cette unité, c'est là l'essence de la spéculation qui se développe en dialectique.

Au jugement de Hegel, Héraclite fut le premier à reconnaître la dialectique comme principe ; c'est par là qu'il dépasse Parménide en faisant un pas en avant. Hegel dit : « l'être (tel que Parménide le pense) est l'Un, l'élément premier ; le second, c'est le devenir. Voilà jusqu'à quelle détermination Héraclite s'est avancé. Voilà le premier élément concret, l'absolu, l'unité des opposés. Chez Héraclite, nous rencontrons donc pour la première fois l'idée philosophique dans sa forme spéculative. C'est pourquoi Hegel fonde son interprétation d'Héraclite sur les fragments, dans lesquels accède au langage l'élément dialectique, l'unité, l'unification des opposés. Hegel cite parmi d'autres fragments d'Héraclite la parole mentionnée dans le *Banquet* de Platon et reprise dans *Hypérion* de Hölderlin : Ἓν διαφερώμενον ἑαυτῷ συμφέρεσθαι. Hegel traduit ainsi : l'Un, différencié de soi-même, s'unit avec soi-même. Et Hegel commente : voilà le processus de la vie elle-même. Et il ajoute ici cette parole qui provient d'un autre fragment : ainsi est l'harmonie de l'arc et de la lyre. Mais il interprète le λόγος comme « conscience », comme la pensée effectuée par la raison au sens de l'identité du subjectif et de l'objectif.

La parole-guide dans la pensée de Platon est ἰδέα. Dans l'interprétation hegelienne de la théorie platonicienne des idées, deux points de vue demeurent essentiellement déterminants : d'une part les idées *sont* l'universel déterminé en soi, l'étant lui-même, en soi et pour soi, le Vrai par opposition à l'existant qui n'est que sensible. D'autre part, les idées « ne sont pas immédiatement dans la conscience », (comme elles pourraient l'être à titre d'intuitions), mais elles « sont dans la connaissance »... C'est pourquoi on ne les possède pas, mais au contraire, elles sont mises au jour dans l'esprit par l'acte même de connaître. « Cette mise au jour des idées, Hegel l'entend comme l'activité du savoir absolu, c'est-à-dire la « science ». C'est pourquoi Hegel peut dire : c'est avec Platon que commence la science philosophique comme science authentique. Ce que ces mots signifient, nous pouvons le savoir, par le jugement que Hegel porte sur Platon et sur sa philosophie : « Platon est l'une des individualités de l'histoire du monde, sa philosophie est l'un des événements de l'histoire du monde qui ont, dès leur nais-

sance, exercé sur les âges suivants l'influence la plus importante pour la formation et le développement de l'esprit ; La religion chrétienne est parvenue à cette organisation du rationnel qui lui est propre, à ce royaume du supra-sensible qui est le sien, par le grandiose commencement que Platon avait déjà institué. Ce qu'il y a de spécifique dans la philosophie platonicienne, c'est l'orientation sur le monde intellectuel, le monde supra-sensible ».

La parole-guide de la pensée d'Aristote est ἐνέργεια, mot que Hegel traduit par « réalité » au sens de l'allemand *Wirklichkeit* ou du latin « actus ». Parlant d'une manière encore plus précise, ἐνέργεια est l' ἐντελέχεια, l'entelechie laquelle est en elle-même *but* et *réalisation du but*. L'ἐνέργεια est « la pure effectivité prenant issue d'elle-même ». C'est proprement l'énergie qui est la forme de l'activité, l'agent réalisateur, la négative qui se rapporte à elle-même ». Cette interprétation de l' ἐνέργεια est à son tour pensée à partir de la dialectique spéculative, qui est la pure activité du sujet absolu. Lorsque la thèse est niée par l'antithèse et que celle-ci de son côté est niée par la synthèse, alors règne dans cette ampleur de négation ce que Hegel nomme : la négativité qui se rapporte à elle-même. Cette négativité n'est plus du tout quelque chose de négatif mais l'élément véritablement positif. La négativité ainsi nommée est la position dans laquelle l'esprit lui-même se pose par son activité comme l'absolu. L'ἐνέργεια d'Aristote constitue pour Hegel le degré préparatoire de l'auto-mouvement absolu de l'esprit. Celui-ci est la réalité en soi et pour soi, la vérité elle-même. La haute estime de Hegel pour le tout qu'est la philosophie d'Aristote, la phrase suivante en témoigne : « si l'heure du sérieux avait sonné pour la philosophie, rien ne serait plus honorable que de faire des cours sur Aristote ».

Hegel pense les quatre paroles fondamentales de la philosophie grecque dans l'horizon de l'être, qu'il comprend comme l'universel abstrait. L'être est l'immédiat indéterminé. Il n'est pas encore déterminé, c'est-à-dire il n'est pas encore saisi par la rétroférence explicite au sujet. L'être n'est pas encore médiatisé par son entrée dans le mouvement dialectique de la subjectivité absolue. L'interprétation hegelienne des paroles-guides de la pensée grecque se meut dans l'horizon de la subjectivité qui se pense elle-même.

Au début de la conférence, nous avons affirmé que le sujet *Hegel et les Grecs* avait une signification

de portée exceptionnelle. En quoi réside cette signification ? En ceci que Hegel, pour la première fois, considère la philosophie des Grecs dans sa totalité, et qu'il pense cette totalité d'une manière philosophique. Comment cela est-il possible ? C'est que Hegel, pour la première fois, pense l'histoire comme telle d'une manière philosophique, c'est-à-dire, au sens qui est le sien, comme le mouvement spéculatif-dialectique de l'Esprit. L'histoire de la philosophie n'est pas pour Hegel une simple succession d'opinions diverses qui se relayeraient sans véritable connexion entre elles. L'histoire de la pensée occidentale est un processus ayant en soi le caractère de l'unité, et, pour cette raison, celui de la nécessité. Par là, la pensée elle-même est pour la première fois ramenée à elle-même, à sa vérité absolue. Hegel dit : « L'histoire, telle qu'elle se montre sous nos yeux, est l'histoire de la pensée, en tant qu'elle ne cesse de se retrouver elle-même. Car dans l'histoire de la philosophie, ce qui se développe, ce n'est ni plus ni moins que la philosophie elle-même ». Nous pourrions ramasser brièvement une telle conception en disant : pour Hegel, *la philosophie* (en tant qu'auto-développement vers le savoir absolu) et *l'histoire de la philosophie* sont identiques.

Aucun philosophe avant Hegel n'a conquis pour la philosophie une telle position, position selon laquelle l'acte de philosopher comme tel se meut en même temps dans sa propre histoire.

Dans le développement de l'histoire de la philosophie, la philosophie des Grecs est le premier degré. Il est pour cette raison un échelon nécessaire. La philosophie des Grecs n'est pas quelque chose de révolu ; elle a fait son entrée dans la présence totale de l'esprit, cette présence étant l'élément à l'intérieur duquel elle ne cesse d'être travaillée.

Mais, dans la mesure où la philosophie des Grecs reste seulement un premier échelon, elle porte partout le signe du *pas encore*. Elle n'est *pas encore* développée jusqu'à la vérité absolue. Le degré de la beauté n'est pas encore le degré de la vérité, si l'on entend par vérité la certitude absolue de la pensée qui se sait elle-même. Hegel peut ainsi expliquer « que ceux qui se bornent à étudier les philosophies de l'antiquité s'en vont insatisfaits. C'est jusqu'à un certain point seulement qu'ils peuvent y trouver satisfaction ».

Hegel dit: « La philosophie des Grecs ne nous satisfait pas ». Nous demandons au contraire : la philosophie peut-elle, la philosophie doit-elle en général donner satisfaction ?

Si la philosophie des Grecs, présentée et interprétée au sens de Hegel, ne nous suffit pas, alors voici ce qui nous reste à méditer. Notre pensée actuelle suffit-elle à nous mettre en puissance de penser, ce qui, *présomptivement,* au sein même du commencement où s'initie la philosophie occidentale, demeure encore pour nous dans une réserve secrète. S'il en est ainsi, alors, ce que Hegel introduit comme début de la philosophie, ne serait pas l'origine véritable de la pensée.

Mais, à une méditation sur ce point, une simple conférence ne se prête pas. Plus favorable serait un entretien que nous pourrions tenter demain, en rapport direct avec cette conférence.

MARTIN HEIDEGGER.

(Traduit par JEAN BEAUFRET et PIERRE-PAUL SAGAVE).

ROME

(pour LUC-ANDRÉ MARCEL)

— Moi j'ai vu six vautours.
— Moi douze et je suis roi.

Nous jetons dans le Tibre
Les cadavres de ceux
Qui ne sont pas conformes,
Les enfants à deux têtes,
Les veaux à cinq pattes, les sœurs
Siamoises et les Hermaphrodites,

Et si la foudre tombe
Sur moi dans la campagne,
Qu'on m'enterre maudit,
Qu'on m'appelle sacré.

Puis nous courons autour de la colline
Le torse nu, en flagellant des femmes.

Pour que vive la Ville
Il ne faut pas d'esclandres,
Pas de naissances ni de morts
Anormales.

JEAN TORTEL.

UNE MINUTE DE BRUIT

I

En d'égales magies
mes natures s'accordent,
l'éclair et le renard,
la fuite et le filou.

Connaissez-moi dans l'onde
où la bête se boit,
prise entre les deux ciels
d'une vive journée.

M'arrêtant avec ceux
que ma voix interpelle,
est-il moins égoïste
bonheur que mon amour ?

•

Entretenez la feuille
de hasard, essayez
de convaincre la pluie
d'une coïncidence...

Vous entendrez le rire
courtois d'une rivière,
et vos lâches discours
s'en iront à la mer.

Je suis l'ordre aux sécantes
voulues par ce treillage
d'horloges naturelles
que vous dites Beauté.

●

Au-dessus des paresses
qui redressent les routes
pour émonder la joie
d'aller au gré du vent,

plus haut que l'insolite
valériane des murs,
les chênes qui bondissent
au cou de la falaise,

hors la saison stérile
de vos situations, —
lisez dans l'anarchie
le chant de ma vendange !

●

Enroulé sur son cœur,
le limaçon, depuis
cent mille ans, fait un songe
de calcaire pointu...

O flèches de lumière
après l'averse, traits
qui percez la campagne
neuve encore une fois,

je dédie aux revanches
des passions muettes
ces diamants qui chargent
les grands cils du fenouil.

●

Le chant considérable
se gonfle dans un lis
déposé par l'aurore
sur la fin du sommeil.

C'est une strophe ronde
qui dévale en appels
aux armes ! Une bouche
qui s'ouvre sur ton nom :

Debout, mon Eurydice !
Les chars et les chevaux
fument. Toute la vie
est à prendre aujourd'hui.

II

Depuis longtemps les choses
restaient comme fermées
par trop de volonté
que leur opposait l'homme.

Il s'appuyait contre elles
à bloquer le verrou,
à leur faire nier
ce qu'elles avançaient.

Ainsi restait la pierre
sans lèvres sous le mot,
le fruit, têtu, les branches,
des mains pour le refus.

La première méthode
fut d'imposer au nombre
une limite, un mur ;
de penser un envers.

Plus tard, on s'éloigna
de ces nageurs futiles,
ne pouvant situer
leur contraires départs.

Seules des platitudes
fuyant l'eau fatiguaient
l'enfant que chaque rêve
rend jaloux de l'oiseau.

•

Vinrent de plus habiles
qui laissèrent le soin
de s'ouvrir d'elles-mêmes
aux formes retenues...

Ils prenaient une orange,
la posaient doucement
sur l'assiette, et, sans bruit,
s'éloignaient du gala :

malin, l'objet soufflait
ses lustres, éteignait
ses danseurs. Des momies
payaient le pauvre peintre !

•

On essaya la flûte
inapte à soudoyer
le ciment : nul orage
n'eut raison de l'été.

Un incompréhensible
pacte liait les genres
à leur utilité.
Le jour était sans poids,

aucun matin ne fit
pencher une balance
que les coqs imbéciles
ne pouvaient expliquer.

•

Maint amuseur aveugle
prétendit que le temps
à calotte de poulpe
mordrait à son appât...

Il retournait cette ombre,
espérant bien le gant
doublé de clair : la nuit
se prouva peau de nuit.

(Condamnez, je vous prie,
ce drame sans coulisses,
ou, plutôt, dont la scène
tourne autour du rideau).

•

Le vrai tend à ce monde
qu'est son proférateur;
principe qui n'est point
aller mais revenir.

Nous sommes tous là-bas.
De brèves accalmies
rendent parfois lucides
les voyageurs déments :

ils disent reconnaître
des villes jamais vues;
ils s'étonnent d'entendre
leurs paroles d'hier.

III

Oubliez donc les morts,
locataires du marbre,
occupants insolvables
de la pierre à bâtir !

Leurs absurdes chimies
donnent un goût de cendres
au pain ; leur pourriture
est un mauvais engrais.

Payés qu'ils sont, jetez
aux vagues leurs mémoires :
hommes au sang liquide,
entraînez-vous à vivre.

●

Les pires infortunes,
le plus bas déshonneur,
l'injure continue,
la soif aux dents de sel,

l'épine d'insomnie,
le vacarme abrasif,
les couronnes de honte,
la peur, le reniement.

les plaies et les mensonges,
l'exil et ses reptiles,
pourvu que tu ne sois
jamais sous cette terre !

●

Retenez que la flamme
sert à cuire la soupe,
et qu'il n'est de héros
valant son poids de blé.

Obscures sont les mèches
que nourrit le clairon,
sinistres, les flambeaux
que les voûtes accablent.

Ne payez de tribut
qu'au rire, à la minute
de bruit, au cri commun
d'une foule enfantine !

●

Faut-il être asservis
par les ombres, courbés
sous l'épaulette ignoble
du passé, camarades,

pour ne pas convertir
les ruines en immeubles,
et d'une cathédrale
faire une hôtellerie...

Viande et vin à la carte,
voilà demain : des tables
ouvertes à la faim,
des lits et des fenêtres.

●

Aux matelots, j'accorde
la paix de ne plus voir
les naufrages solaires
et le château des lames ;

j'ensevelis vos gloires
sous le chiendent, soldats ;
martyrs, je vous allonge
sous le fleuve Jourdain.

Mais vous, hommes à ventre,
vivants à mains, machines
à dominer le fer,
je vous écris : debout.

TOURSKY.

FRANZ HELLENS

VALEURS SURES

Cette chose si difficile qui consiste à se rappeler son enfance, cet exercice qui ne conduit à rien le rêve le réussit à tout instant. Cela semble prouver que le rêve n'est pas seulement imagination augmentée, mais vie seconde.

L'imagination et le rêve ne sont pas deux choses. L'imagination ne se laisse pas commander par un effort de réflexion. Elle se commande elle-même ; elle n'agit que de son propre mouvement, et alors elle crée une nouvelle vie.

Chaque moment de la vie est une nouvelle vie. Dire de l'enfance qu'elle fut est aussi absurde que d'affirmer : le printemps n'est plus. Il est dans les fruits de l'été et de l'automne ; il est lui-même l'été et l'automne à la fois. Penser fortement à mon enfance n'est pas la revivre ; c'est au contraire la repousser. En rêver, c'est la vivre en la dissociant des éléments que le cours de l'existence y a mêlés. Le rêve accomplit ce prodige, et comme tous les prodiges il se présente inattendu.

Il est naturel que le rêve de l'enfance revienne plus fréquemment dans la vieillesse. Ce qui prouve que la vie est éternel présent. C'est ce qui fait aussi que l'homme qui rêve son enfance n'éprouve pas le besoin de s'attendrir sur les choses qu'il rêve. Le pourrait-il ? Si son enfance fut heureuse, il est heureux ; malheureuse, il est malheureux.

●

Qu'un simple objet d'usage journalier, une chaise, une table, une porcelaine, ait la vie plus longue que celle d'un homme, n'est pas pour nous chose étonnante. Faut-il donc s'étonner qu'un événement suscité par nos passions et notre caractère nous dépasse et commande à nos destinées ?

●

Je me représente assez bien l'immortalité sous l'aspect d'une figure de marbre dans un jardin. Dans une chambre ou un musée, une forme de cette espèce ne possède qu'une vie artificielle et précaire. Pas d'air pour respirer, pas de lumière, cette clarté directe du ciel qu'il faut aux choses vivantes ; rien que le voisinage d'objets étrangers, sûrs de passer ceux-là, mort-nés.

Une forme de marbre dans un jardin s'anime de sa propre vie et de la vie constante du végétal.

Je me souviens de ce jour où la fantaisie me prit d'ouvrir un portillon défendu dans un parc public. Il donnait accès à un sentier qui descendait dans une sorte de cuve emplie de végétations sauvages. Plus on s'enfonçait dans ce puits de verdure et plus la matière végétale devenait serrée et mystérieuse. Il y a de ces retraites dans la nature où tout retourne au primitif. Je heurtai un obstacle : c'était un socle de granit couvert de mousses, et là-dessus un buste en marbre que je reconnus tout de suite pour celui de Pierre le Grand, de fort belle allure, il me sembla.

Qu'était allée faire là cette figure ? Ma surprise passée, je me dis que nulle place n'était meilleure pour cette forme modelée par la main de l'homme. Le destin ou le hasard l'avait poussée là, non pas oubliée, ni dédaignée, dans une solitude inespérée, un flot de vie irrésistible, rendue à une sauvagerie où, loin de finir, elle commençait une existence idéale que rien ne pourrait arrêter.

•

Il est juste qu'un homme à qui la nature a fait crédit toute sa vie paie sa dette en une fois. Mais moi, qui ai toujours payé comptant, et par force, me voir obligé de payer une fois encore, que tout me soit compté double alors que je ne possède plus rien ; et finalement payer de ma vie ce qui est acquitté depuis si longtemps !

Pour la nature justice n'a aucun sens. Comme l'homme d'affaires elle ne connaît qu'une seule chose : l'équilibre du bilan.

•

En voyant ce malade depuis longtemps condamné, et qui dure, cet arbre rongé par un chancre résister aux tempêtes, ce mourant dont le cœur s'obstine, je me demande : D'où vient cette énergie, ce refus de se rendre, de s'arrêter ?

Cette fureur opiniâtre de la vie est tout indépendante de l'individu. C'est la vie qui veut vivre, ne prétend pas renoncer. L'homme n'y est pour rien, quelque goût ou passion qu'il ait pour la vie. La chaleur du sang, son élan dans les fleuves et les canaux, son passage par l'écluse du cœur, suppriment tout autre désir. Ce n'est pas parce que je veux vivre que je vis, c'est parce que je vis. La volonté consciente n'est apte qu'à stimuler cette poussée torrentielle ou à la modérer.

Mais cette volonté à quoi sert-elle encore devant la mort inévitable. Le cœur dans le coma ne cesse pas de battre avec une force telle, que cette tête prétentieuse qui s'imaginait donner des ordres et se croyait obéie, ballottée maintenant de droite et de gauche comme un jouet entre les mains d'un fou, s'en va la première avec son contenu d'esprit en train de s'éventer, tandis que le sang poursuit sa course, comme le feu qui ne s'éteindra que faute d'aliment à dévorer.

L'élan fut une fois donné et ne s'arrêtera plus. Le feu ne cessera de brûler, la vie de tracer son chemin. Une flamme qui tombe ne signifie pas la fin du feu, un cœur qui renonce ne fait pas honte à la vie. La mort ne met pas fin à la symphonie ; un simple incident, une syncope dans l'orchestre universel.

•

Nous marchons dans la mort comme nous respirons dans la vie. La mémoire chemine sur une couche de feuilles mortes. La mort est notre sol comme la vie est notre air. La mort et la vie sont le jour et la nuit de nos instants. Affirmer que je vis c'est avouer déjà que je meurs. Si ouvrir les yeux signifie vivre et les fermer mourir, je meurs mille fois par jour, à chaque clignement de paupières. Le sommeil même ne me protège pas, si pareil à la mort.

•

Il y a dix ans à peine le plus petit bruit, le grincement d'une vitre, une goutte d'eau tombant du robinet, troublait mon sommeil. Aujourd'hui ces misères ne me gênent plus . Je comprends pourquoi elles me semblaient ennemies : je les prenais au sérieux. De même une conspiration d'agents provocateurs, saboteurs, toujours sur mon chemin, le plus souvent invisibles, prêts

à nuire à mes projets ou à la marche de mes idées. Ils étaient aussi bien en moi. Tout cela, ou une de ces choses, me déroutait, soulevait ma colère, et me conduisait là où je jurais de n'aller jamais.

La jeunesse et l'âge mûr se créent des obstacles, comme s'ils redoutaient d'avancer trop vite. Il y a ainsi dans le printemps et l'été de ces tourbillons qui égarent, opèrent un charme ou provoquent une panique. L'hiver ne connaît plus ces hallucinations.

Il est vrai que mon repos n'est plus troublé par ces futilités dont je crus souffrir. Mais que de nuits où je cherche vainement le sommeil ! Le rêve même m'abandonne. Trop riches sont mes veilles. Je jouis du calme de mers intérieures sans marées, où les tempêtes sont rares. J'aimerais être encore cet océan livré à toutes les fureurs des météores et dont les vagues sans cesse remuées s'en vont à l'assaut d'imaginaires ennemis, de terribles et merveilleux fantômes.

•

Rougir de ses contradictions : sentiment médiocre, réaction vaniteuse, lâche et stérile.

Il y a trente ans, je commençais un poème par ce vers :

Mon âme est une mer de contradictions.

La nature ne nous donne-t-elle pas l'exemple ? « Mais la nature ne sent ni ne réfléchit », répond-on. Elle fait mieux : elle agit, avec des mouvements contraires.

La raison et le sentiment ont des yeux divergeants. C'est leur force. Dans ce jeu, la nature ignore si elle perd ou gagne. Si je devais perdre ou gagner toujours, et sans risque, cela me conduirait au néant.

Il n'y a aucune honte à perdre ni aucun honneur à gagner. De même à se contredire. C'est le jeu même de la vie. Que vaudrait une existence sans imprévu, un esprit sans contradictions ?

Seul est capable de penser celui qui ose se contredire.

•

Le vieillard qui perd ses dents voit les lèvres se resserrer et peu à peu disparaître pour ne laisser à la bouche que l'aspect d'une fente.

Il y a des jeunes hommes dont la bouche toute pareille donne au visage un air de vieillesse précoce. Tout chez eux semble rentré dans cette fermeture. Ce n'est pas un secret mais une pauvreté. Les yeux ont beau faire, dont le regard misérable se livre, cherche à s'élargir, à prendre cette forme tendre et rebondie qui manque aux lèvres.

Chez le vieillard dont la bouche s'est resserrée, l'esprit garde une rondeur qui supplée aux lèvres absentes. Mais l'homme jeune affligé de cette sécheresse désertique ! Il n'a jamais été vraiment jeune. Il n'a pas connu le baiser. La parole n'a jamais chanté sur ses lèvres absentes. La source n'est pas tarie, elle n'a jamais existé. En le regardant je me dis que vieillir est une gloire. Il ne vieillira jamais.

•

Je ne sais si je dois rougir ou hausser les épaules quand je m'entends dire : « Vous ne portez pas votre âge ».

Drôle d'expression. Serais-je anormal ? Tout le monde porte son âge, seul le poids diffère. A quoi reconnaît-on un vieillard ? Aux rides du visage ? Ce serait trop facile. Un visage ravagé n'est pas un visage fripé. Dira-t-on qu'il est vieux ? Il y a des épaules très droites et peu solides. Dira-t-on qu'elles sont jeunes ?

On reconnaît l'âge à ce qui manque. Pas seulement à ce qui manque mais à ce qui a toujours manqué. Porter ou ne point porter son âge ne veut rien dire. On porte son caractère ou son absence de caractère. Le manque peut peser lourd.

•

J'éprouve par moments et sans motifs, dirait-on, une poussée de reconnaissance envers le Créateur pour l'unique motif qu'il m'a jeté dans la vie. A d'autres moments, je le maudis de m'avoir mis au monde.

C'est quand l'homme en particulier m'enthousiasme, et quand l'humanité en général me dégoûte.

•

Parfois je me sens découragé. Ce ne sont ni mes cheveux blanchissants, ni mes forces physiques qui baissent. Ce n'est pas de me dire que chaque jour ôte à ma consistance terrestre, accélère les risques de la pente.

Le désespoir vient de certains vices, peu graves en eux-mêmes, qui sont les miens sans que je les reconnaisse pour tels, car ils m'ont été légués et je les combats. Mais ils reviennent à la charge, se jettent sur mes épaules et me dominent de leurs petites machinations contre lesquelles je ne trouve aucune arme décisive. A chaque coup qu'ils marquent je suis forcé de baisser la tête et de m'arrêter de souffler. Ils me font honte. Cette honte aussi m'est étrangère. C'est cela qui me fait déplorer la pente vertigineuse.

•

De même que la naissance n'est que le passage d'une expérience non consciente à une expérience consciente, la mort n'est que le passage d'une expérience consciente à une expérience inconsciente.

•

Qu'est-ce qu'une vie d'homme ? Un monde quand on commence ; quand on finit : une maison, un enclos, quelques arbres, une rocaille, une flaque d'eau figurant la mer... Mais finit-on jamais ? Qu'une porte reste ouverte : le monde est là qui recommence.

De ces départs d'enfant, comme dans une sonate de Mozart une soudaine mélodie, il m'en vient encore, à rougir. La moindre réussite, une rencontre inattendue, un souvenir qui se fait pressant, sorti subitement de l'ombre, me voilà en route jusqu'au soir.

Pourtant tout est vrai : le monde, l'enclos, la fougue du matin et la fatigue du soir. Et qu'il faudra s'endormir une fois pour toutes, dans un lit ou par terre !

•

L'homme vieux se possède et se dépense à loisir, avare ou prodigue. Il sait où il va ou ne va pas, étant revenu de loin. Il a un sens exact des dimensions, jusqu'à la quatrième où se meut d'ordinaire son esprit. Il rêve moins endormi, davantage éveillé. L'âge est la perfection de ce qui ne périt point. L'homme vieux ne périt pas, il s'achève. Ni l'âme ni le caractère ne vieillissent ; ils bonifient.

La mort absorbe le vieillard comme l'amateur un cru à point. Ce n'est pas une perte, et c'est mieux qu'une réussite.

●

Dans chaque vieillard je cherche l'homme jeune. Autrefois je ne voulais voir, je ne voyais que le vieux ; l'homme jeune c'était moi. Il me semblait.

Maintenant c'est l'homme jeune qui m'occupe dans le vieillard, et chaque fois que je le retrouve c'est moi que je redécouvre, celui que je sens continuer en moi et que le miroir me refuse. Les miroirs sont faux, déformants, et l'homme cache bien ses secrets.

Mais la jeunesse n'est pas un secret, c'est une nature. Le vénérable olivier dont le tronc tordu s'écaille garde son reflet d'enfance, qui rayonne. Le masque sous-jacent de verdeur est ce rayon du visage humain qui perce l'écorce la plus durcie.

●

Je cherche le sens de ces mots : *manquer sa vie.* « Rien ne m'a réussi, je suis passé à côté de tout, le sort m'était contraire, etc. ».

On ne manque pas sa vie : on manque de volonté, d'intelligence ou d'instinct pour la faire. L'homme est maître de sa vie. Le hasard est à la portée de tous. C'est l'esprit qui suscite l'occasion, et le caractère.

Dans l'ordre universel, aucune vie ne saurait être manquée. Chacune trace son cercle sur l'eau, projette ses ondes dans l'espace. Selon que l'esprit est plus ou moins maître de l'harmonie, l'expérience est plus ou moins réussie.

L'invention de la machine électrique et celle de l'alphabet sont du même ordre et conduisent aux mêmes découvertes.

FRANZ HELLENS.

JEAN MALRIEU

LA VIE QUOTIDIENNE

Il ne faut jamais dire à la rose qu'elle n'ira pas au bal, à la feuille de cerisier qu'elle ne courra pas la prétentaine, à la renoncule des prés qu'elle est amère. Jamais à la rivière qu'elle n'est qu'un coupon d'étoffe étalé dans les prairies, au vent qu'il est de velours. Jamais, entends-tu, jamais ! A minuit les souffles nocturnes s'éveillent. Les horloges dans de longs manteaux déambulent dans les rues et cherchent les heures perdues. Les tabliers des ponts se relèvent. Passez, passez, les eaux, disent-ils. Les eaux de la mémoire remontent aux sources.

Jamais aux poissons qu'ils deviendront grands, à un homme qu'il est de paille. Je connais une colère qui est bonne conseillère et le grand jamais ne pardonne pas. Il se souvient.

Jamais, la petite pluie de cailloux sur ta fenêtre ?

Jamais, la main de velours dans un gant de fer ?

Mais c'est médire de la rencontre érotique toujours possible de la neige ! Au printemps les pommiers fleuris lachent bien leur nudité. Moi, je crois aux fantômes de la vie quotidienne. Ils ont parfois des chaînes de pluie aux mains et des masques d'eau sur la figure, ces rouliers des routes qui ne boivent que de l'air pur.

Jamais, à l'as de cœur ? Retourne la carte de visite. La nuit est venue nous voir. Tes persiennes sont allumées. Je cherche le pays, la ville, la rue. Je les trouverai.

Mais les eaux sont plus longues la nuit que le jour. Les verres brisés sur les murs de clôtures couronnent l'ombre de cristal. Un doigt les fait chanter. Les heures penchent.

J'ai toujours dit oui à l'amour qui est plus grand que la peine, oui à la vie qui est plus grande que notre vie, à toutes les questions qui furent jamais posées puisque tu es vivante sur cette terre.

L'EAU

L'eau regarde, ne retient pas qui nous traverse. Ainsi les éléments et les distances : les eaux lieuses, les prairies bleues, les pailles solaires. Tout cela. Et le vent sur la plaine, les roulements des ponts et plus loin les faubourgs.

Ton œil bleu regarde, me garde. Nous sommes deux gerbes d'eaux serrées à la taille qui s'évasent vers l'avenir, le souvenir.

UN INSTANT DE BONHEUR

Le Temps rêve autour d'une feuille. Ah ! Laisse-le reposer un instant, celui qui court. Cueillons la branche, laissons intact le fruit avec le vol d'abeilles mûres. Mets une marge autour de l'air. Laisse approcher le nuage qui voudrait savoir. Et ne respirons plus. Tiens la ville en suspends et ses jardins et la note de l'oiseau. Tu es comme tu es, à cette heure, approche, n'apprête rien. Il est là, il nous regarde.

Et reprenons ensemble notre souffle pour lui rendre sa liberté.

UNE MANIERE DE VIVRE

Nous ne serons jamais heureux. La satisfaction appartient aux avares. Des murailles s'éboulent du côté de l'âme, ces pans nocturnes qui disent que le temps a passé. Et courage, travailleur obstiné ! La valeur de la vie le demande. Ainsi aurons nous peiné et souffert, mais les plaintes sont merveilleuses. Les amants ont des corps de rivière et l'amour qui habite leurs rives les remercie de sa grande voix altérée.

LE CANTONNIER

Sur la terre qui a soif les plantes, les bêtes souffrent. Le tourment délicieux de la mesure insatiable qui ne peut et ne veut jamais être pleine, c'est le bonheur. Je te demande « Qu'as-tu fait de ta plaie ? L'as-tu guérie, effacée ? As-tu oublié ta vie ? Existe-t-il des chemins praticable de l'âme ? ».

Jamais nous n'aurons fini de travailler. La terre est une ingrate. Malheur pourtant à qui s'arrête en son effort, relève la tête et sourit à l'ouvrage. L'ardent, le courageux est sinistre, féroce, garde les dents serrées les lèvres maigres. Encore, dit-il, toujours encore et sans fin. Il est avare et forcené. Il a l'odeur des chemises mouillées, des mains calleuses, ce cantonnier qui guette le murmure des eaux à délivrer et ne souhaite que les colères de l'amour.

JEAN MALRIEU.

JEAN RIVIER

ÉTAT D'HOMME

IL Y AVAIT UNE NUIT TRES ETENDUE

Un homme chantant comme un coq - son écho lui revenait sous forme d'odeur de blé - sa voix cherchait des villages - il y avait une nuit très étendue sur terre - un vent négligeable - l'aimée traversait des granges - il y avait des bêtes endormies et des gerbes de blé tombaient devant elle - des manches d'outils - elle traversait plusieurs villages, des greniers - sa peau, elle la sentait devenir très douce - ses jambes - ses - alors dans les vergers elle volait comme une chouette.

LE SOMMEIL EN CROSSE DE FOUGERE

A la fois pierre et feuille, le sommeil à paupière unique s'enroule en crosse de fougère, parfois autour d'une étoile (le ciel), d'une algue (la mer), d'une épaule (l'amour).

EAU MOINS FRAGILE QUE LE SANG

Parce qu'elle portait la jarre, elle était devenue jarre, sa chevelure était d'eau, était l'eau. Parce que la soif des hommes est d'eau et s'inscrit en caresses sur des formes lisses : eau, chevelure, peau, elle connaissait le monde par les sens. Donneuse, donnée, l'eau courait en elle nue et vive.

LES MANDRAGORES NAISSENT AINSI

Le buis, les racines, les écorces et les ruines. C'est le lieu où l'homme s'identifie à ce monde-ci et où, de la confusion et des ténèbres monte une buée chaude et noire. Elle a nom volupté. On la dit aussi diabolique. Je n'y puis rien ; les mandragores naissent ainsi.

PORTE DU SOMMEIL

Le coq s'ouvre les veines au ras de l'aube. Alors l'aimée cherche à déplacer son angoisse; elle égorge le coq mais c'est son propre sang et sa tête se vide sans avoir pu rejoindre dans son cœur les fils de son amour.

C'ETAIT UN PAYS

C'était un pays taillé dans le malheur de l'homme. On y inventa le double horizon pour n'avoir pas à souffrir de ce seul-là. Les rochers y furent percés par de fines langues de flamme à haute température. Ce qui étonnait, c'est ce travail immense pour aboutir au désert. C'était humain, humain sans limites.

LA PREMIERE PIERRE

Immédiatement on pensa à la tailler. Elle devint emblème de la détresse de l'homme. L'horizon peuplé de rochers arides à visages d'homme, c'est là que s'établit l'homme. La première pierre fut abandonnée. Plus tard on y grava des signes. Ils s'effacèrent encore.

JEAN RIVIER.

JEAN DIGOT

VOYAGE

1

Je n'use pas d'une langue infidèle
Je ne suis pas l'étranger de mes mots
Ils ont trop de pouvoirs
trop de secrets à me transmettre
Ils me sont un recours non pas une auréole
C'est leur promesse qui m'invente

2

Captif je ne joue pas avec mes chaînes
J'ai trop à voir à combattre à souffrir
Un feu terrible éclaire ma démarche
Ce n'est pas moi solitaire aveuglé
Qui décide du choix ou de son reniement

3

C'est vrai que j'écoute des ombres
C'est vrai que je marche hors du temps
Mais j'appartiens à ceux qui passent
à ceux qui vivent pour répondre

Si toute parole me juge
Chaque menace est mon destin

4

J'écris afin de me soumettre
et de guetter le ciel entr'ouvert à ma voix
D'autres un jour parleront à ma place
Mais ce sont eux déjà que je trahis

5

J'écris un poème pour vivre
pour me mêler à chaque peine
pour croire aux signes du bonheur

La nuit devient ma prisonnière
Je la retiens avec ces mots
qui la désignent à mon choix

LEGENDE

A JEAN-JOËL BARBIER

Si vous faites un soir les signes de l'enfance
vous gardez à la face un souvenir du temps

Il y a l'aventure des blés évanouis
l'impossible et le reste

Le semeur d'étoiles amorce votre marche
Vous reviendrez toujours

JEAN DIGOT.

RENEE FONTAINE

MALDONNE

C'est la veille de Noël.

La nouvelle lingère vient de partir pour rentrer chez elle et Mme Laurier pense à elle. Mme Laurier essaie d'imaginer la vie d'une femme prise en main par l'Histoire.

L'Histoire prend quelque part en Valachie, un jour de rage, la femme d'un général, dans sa maison, parmi ses amis, ses icônes et ses traîneaux, et lui soustrait sa race et son mari, pour la traîner par la Mer Noire dans un quartier de Paris.

Quelques étapes étranges et ambiguës, on n'en est pas surpris.

Mme Lampesco est lingère ; elle a un petit logis, pas d'argent, pas d'amis. Elle aime l'air de Paris.

Connaissons-nous jamais notre juste place dans la vie ? Et chacun de nous s'attelle à quelque chose qui est mal fait pour lui.

Mais Mme Lampesco, reprises, changement des poignets d'une chemise, marque au point de croix sur des torchons, est dans la concision d'une vie pain-pommes de terre dont elle prend son parti dans une humeur tranquille. Il y a beaucoup de tranquillité dans ses yeux. Elle n'est pas de ceux qui disent : un peuple ne peut pas mourir, est-ce qu'un peuple entier peut mourir, ces choses auxquelles personne ne peut répondre.

Si Mme Lampesco a eu pitié d'elle-même et jusqu'à la douleur, personne n'en a jamais rien su.

Elle parle d'un ton doux, fraternel, caressant. Ce n'est pas un ton qui dit des choses très fortes et convaincues ; plutôt une tristesse vague, qui ne saurait vous monter à la gorge.

Elle paraît pieuse aussi : « Où étions-nous quand Christ marchait sur terre ? » dit Mme Lampesco. Et le peuple roumain s'évanouit brusquement, bien qu'on n'ait pas, ou presque, compris ce qu'elle voulait dire.

Ces orthodoxes sont des piocheurs de Bible. Et

Mme Lampesco n'a pas l'air très malin, s'il faut aller au fond des choses. Par non plus l'air anxieux des gens dont toute la figure crie : que va-t-il arriver maintenant ?

Mme Lampesco a plutôt l'air de marcher en aveugle que d'essayer d'étouffer des sanglots.

C'est la veille de Noël ; Mme Laurier veut lui faire un cadeau. Un cadeau pour Noël.

Utile ?

Mme Laurier évoque certains Noëls d'enfance où des paires de gants « nécessaires » l'avaient brouillée avec une cheminée vexante que le Ciel ignorait.

Nécessaire ? Une boîte de neige, du fil doré, une école à musique ; surtout, surtout, un tout petit savon de poupée, vert et carré.

Il n'y a qu'une vérité de Noël, la vérité d'une jeune flamme de cinq ans ou celle d'une âme historique solitaire, et Valaque par dessus le marché (tsiganes, traîneaux, grelots).

Mme Laurier a trouvé son idée.

Un cadeau, pas un don.

Un cadeau du pays, poudré de roumain et opulent, avale les vieux poignets de chemise, les points de croix rouges et les torchons. Nous sommes en Valachie le beau soir de Noël ; grelots. Les petits soucis nous tapent tous les jours sur le dos, balayons vite cette neige fondue ; traîneaux.

Il faut, il faut...

Mme Laurier s'embrouille, mais sait ce qu'on doit attendre de Noël ; une grâce, voilà ; un consentement timide, profond et enchanté.

Mme Laurier tient fort un très ancien Noël tout pelotonné contre elle, comme une petite boule douce et tiède. Noël.

Mme Laurier fait envoyer à Mme Lampesco un coffre ancien en bois peint et doré et une icône exquise et elle aussi dorée. Toute petite et cachée sous deux volets discrets, elle dort au fond du coffre en attendant qu'une main émue l'éveille. Noël, que Dieu vous ait en sa sainte garde et que l'Histoire s'étouffe avec ses légitimités.

C'est le jour de Noël.

Mme Lampesco est chez elle ; la chambre est froide. On ne peut rien faire dans une chambre pareille, on s'y rencogne et on y gèle.

Noël ? Mme Lampesco, yeux fermés, regarde un peu en elle ; elle n'y voit pas du tout une silhouette claire avec une barbe blanche bien taillée en carré, et visible dans l'obscurité. Ce vieux Noël ne pourrait rien pour elle.

Les yeux fermés, elle regarde une très pauvre lingère, elle en compte les capacités : reprises, poignets de chemises, et points de croix rouges sur des torchons.

Le coffre est sur la table et l'icône accrochée. Tout près, Mme Lampesco rencognée compte sur ses doigts ni des traîneaux ni des grelots, non plus ses deuils encalminés dans sa poitrine gelée.

Mme Lampesco n'en appelle pas à Dieu d'un don du Ciel sans efficacité ; le coffre est beau, la petite icône est accrochée ; Mme Lampesco rencognée compte sur ses doigts les jours pain-pommes de terre, sans pommes de terre, d'une très infime lingère qui veut seulement payer son gaz et son loyer.

Ah ces tout petits savons de poupée, verts et carrés...

POETE

Ce qu'il y a c'est que Jean Dumont ne veut se marier qu'avec une déesse.

Les jeunes gens et les jeunes filles courent partout. Quelle agitation. C'est un genre de vie très dangereux pour l'amour ; il y est pris comme au bistrot ; tout le monde veut trinquer avec lui, les meilleurs s'en mêlent.

Tous ces hommes et ces femmes dansent sur la vie ; ils vous bousculent et vous entourent, pénètre coude-à-coude dans ce qui vous concerne.

« Comment allez-vous » dit la foule en vous tendant la main.

Qu'avez-vous à faire de cette main ?

Un homme est en vous qui veut se frayer un chemin à travers la foule. Cet individu sympathique vous entraîne à l'écart : « Attention aux coups » crie-t-il quand vous êtes entre deux bourrades.

Vous êtes toujours entre deux bourrades.

Ce vieux peuple des gens vous presse de toutes parts. Vous êtes né d'eux, voilà l'événement. Vous êtes lancé maintenant, il va falloir vous débrouiller ; errer parmi les corps et les appels.

Copains, voilà ce qu'ils sont, camarades, familiers ; ils fourrent leur pipe sous votre nez, ils sont fous de paroles et d'explications : « Comment allez-vous » c'est ce qu'il faut attendre. Et vous aimez vous balader seul.

La solitude ne devrait jamais céder un pouce de terrain. Si vous abandonnez si peu que ce soit votre point de vue, vous vous trouverez assis sur le bord d'un lit, et marié par-dessus le marché.

Et vous ne voulez qu'une certaine femme et un certain baiser.

Cette femme, Jean Dumont l'a cherchée. On n'arrive pas à cinquante ans sans faire quelques trajets dans ses idées et dans ses désirs ; certains trajets vous ont mené vers les villes voisines.

A chacun de ces voyages, vous êtes revenu sauvé.

C'est une expérience à faire, les baisers se fatiguent très vite. Ils vous enfoncent dans un milieu très dangereux, mais vous en tirent prudemment aussi vite qu'ils vous y ont noyé. Suffit de les laisser faire.

Il est bien rare qu'un baiser se trompe. Il a ses petits secrets et ses petites taquineries, mais il est éveillé sur certains détails et il s'échappe au bon moment. Sauvé. Tout est sauvé.

Tout. Et l'existence hors des bagarres d'un Jean Dumont assez malin qui veut du ciel dans son grenier.

D'année en année, Jean Dumont vieillit solitaire, les baisers se sont succédés.

C'est le milieu de l'été ; assis près de sa porte, Jean Dumont s'ennuie. Les moissons pressent, la nourriture est abondante, les soirées étalées sur les champs avec les gens dehors, bavards, adossés aux portes et aux fontaines. Les chansons courent des uns aux autres comme de larges ondées ; les filles s'excitent.

Jean Dumont s'ennuie.

Cette fille du village qu'il connait depuis longtemps, la lourdeur de ce corps de gamine bien nourrie, ce visage irritant de sensualité naïve ; l'envie vous vient d'on ne sait trop quoi, gifler ce visage, manger des pommes.

« On peut s'asseoir » a dit Delphine.

Mais Jean s'est levé et marche près d'elle. Les vêtements de Delphine sont chauds et humides ; son ombre et celle de Jean marchent devant eux, peu à peu rapprochées.

Jean met ses mains dans ses poches ; il les sort

un instant pour cueillir une longue herbe ; et sans qu'aucune lutte l'arrête sur le chemin de son désir, il enveloppe de son bras les épaules de la fille.

Une heure plus tard, Jean Dumont filtre les cendres. Cette fille hardie mais innocente, il l'a mise en déroute sur le bord d'un chemin. Pour un peu de feu un gros pot de cendres.

Jean Dumont filtre les cendres.

« Une caille, une dodue ; la voilà qui te hante. Deux pigeons sur une branche ».

La grosse chaleur était tombée ; la nuit entrait dans l'aube absolument tranquille et l'avenir était résolu ; en un instant tout s'est éloigné ; la beauté s'en va ; vous avez soufflé distraitement sur une vapeur surnaturelle qui attendait. Le reste est là maintenant ; dodu ; vulgaire canaille des soirs de lune.

Une caille ; elle s'assoiera sous une tonnelle, tricotera des chaussettes, établira son règne. On lui fera des enfants.

Jean Dumont, cinquante ans, ferme un à un tous ses quartiers de célibataire ; il ouvre grande la porte aux nouvelles faims d'orbiculaire, et coiffé d'une trop petite casquette qu'il déteste particulièrement, il sort pas très content pour s'assurer du sort jovial et débonnaire qui l'attendait depuis longtemps.

Une caille ; une dodue.

ROUILLE

Bernard Beauchamp est instituteur.

Bernard Beauchamp est dans sa chambre. Il est tard, mais Bernard ne dort pas.

La lampe veille on ne sait quoi d'expressif et dangereux. C'est comme autour de la lune quand le monde semble vide et creux et sans importance, parce que cette lumière bleue de la lune n'a ni chaleur ni animation.

Ne veillez pas tout seul auprès d'une lampe, la faiblesse et la sublimité de la vie vous tomberont sur le dos, l'esprit deviendra extravagant et profond. C'est toujours la nuit que l'éternité s'acharne à nous prouver ses chances, à nous envelopper de son prodigieux océan de vapeurs, pour soulever un instant ce suaire et nous montrer on ne sait quel Dieu dans sa titanique et terrible beauté.

La nuit nous gave ainsi de brouillard et d'intuitions célestes jusqu'à ce qu'elle s'éloigne doucement quand la grive commence à taper sur le petit jour.

Qu'y a-t-il à tirer de ces veillées ?

Bernard Beauchamp est assis dans sa chambre, en tête-à-tête avec l'immensité.

Sale chambre.

Complètement au Nord ; orientée au Nord. Cette chambre vous attache au froid, elle vous y noie.

La chaleur qui voyage librement dans le ciel et sur la terre s'arrête aux quatre coins de la fenêtre comme sur quatre frontières.

Dans le monde, la tête du soleil est très belle à voir. L'Est, le Sud et l'Ouest, tiennent auprès d'elle leurs longues avenues égayées de fleurs serrées ou de charmantes bourrasques déterminées. Mais le Nord s'en tient à son rocher osseux.

Bernard Beauchamp s'en tient à son rocher osseux. Il veut habiter au Nord, il aime le Nord ; ce soir il en sent particulièrement l'autorité glaciale, l'énergique entreprise, hors de la fallacieuse chaleur du bonheur.

« Allons nous coucher », dit-il tout haut.

Il frotte vigoureusement ses petites mains sèches l'une contre l'autre.

Cette soirée comme toutes les soirées est un système bien défini. La nuit dehors est grande, superbe, majestueuse. Quelle réelle bonté s'en répand sur le Monde ?

« Allons nous coucher ».

Quand Bernard habitait un village traversé d'une petite rivière, il y a bien longtemps, il devint amoureux d'une jeune fille brune, charmante et gaie.

Les villages mouillés de rivière sont plus amusants que les autres. Les peupliers et les saules gardent les rives agréables ; il est exquis de s'y arrêter, de s'y allonger un peu, d'y établir un monde à soi.

Le rêve se gonfle à bon marché sur ces rives broussailleuses des rivières. Quand on ne s'est guère occupé d'amour jusque là, on en prend une idée tout de même.

Bernard n'était pas beau ; il lisait un peu et sortait rarement. Les gens circulaient sous ses fenêtres ; quelqu'un entrait, on discutait, la vie passait la porte et repartait.

Bernard attendait. Il attendait le mariage comme d'autres attendent la monnaie d'un billet.

Un jour Bernard aurait à faire à une belle et piquante personne de dix-huit ans qui admirerait sa science et voudrait aller jusqu'au bout. La masse des femmes n'est pas d'une grande beauté, mais certaines femmes très jeunes sont pleines d'attrait. Beaucoup de vigueur et un peu d'insolence. Elles rient souvent et sont comme des enfants.

C'est agréable d'avoir à soi une femme à peine adolescente qui porte la jeunesse comme un capitaine porte son épée, et qui vous aime aveuglément.

Avec le temps Bernard se découvrit très seul.

Au village comme ailleurs, les uns sont entourés, les autres toujours seuls. Il y a très peu à dire sur ce sujet des gens brillants et des gens ternes, et des conducteurs de destin et des traînards, et de la fumée et des étincelles.

Bernard aimait un monde où sont bouchées les fentes et les crevasses, où l'aventure n'ira pas se pavaner.

Mais l'amour est de toutes les vies ; c'est une apparition impériale quand il y arrive, si modeste que soit sa démarche.

Bernard fut ébloui : une petite brune, des cheveux trop courts, une foule d'agitation dans l'ourlet des jupons. Et pleine de roucoulements moqueurs.

« Embrassez-là » disaient les paysages d'été.

Bernard n'embrassait pas. Bernard voulait être écouté, respecté, admiré ; il devait former une pensée, emplir ce vide, comme l'eau marine emplit la méduse et l'irise.

Après quelques journées pensées, soumise aux lois de l'évocation magique : « Voulez-vous m'épouser ? », la fille a fait sauter quelques rubans, quelques vêtements légers. Bernard voguait plein Sud, par bon vent, semble-t-il, sur des vaguelettes rusées.

« Un coq d'église rouillé » cria cette folle, un peu plus tard, en s'enfuyant.

La main de Bernard est restée tendue, sa figure est encore dans la nuit.

Assis au Nord, immobile occupant d'un monde carré et sans humus, Bernard décompte au clair de lune les besoins de la nature ardente et sa grande fougue désordonnée.

« Allons nous coucher ».

CORDIAL

Une robustesse compacte du corps, une souche de paix dans la poitrine, tel est Robert Picard, le charpentier de Benoît-la-Ville.

C'est un garçon bâti ; il gouverne ses mouvements ; pas de turbulence au bout des doigts, et pas de bruit vain sous les talons. Et une nature profonde.

Robert, un jour de pluie, a rencontré Mme Marly.

Elle est jolie. Mme Marly est mince et nette. Elle semble gaie aussi.

Robert connait Mme Marly, il travaille très souvent pour elle. Il a tout dernièrement réparé ses persiennes. Sa maison est immense et très vieille ; une belle maison. Quand les gens du village veulent travailler pour la maison Marly, on a coutume de dire qu'ils visent haut.

Ce jour qu'il pleut, Robert revient de la ville dans sa carriole. La pluie est fine et claire, elle n'a pas du tout l'air de vouloir arriver au but.

Le charme du chemin creux n'est plus en aussi bonne santé quand ces petites pluies voltigent autour.

Mme Marly marche sur la boue ; ses souliers sont luisants ; elle marche vite et habilement. Elle a retiré ses gants. Ses doigts sont bruns et nus, ils tiennent fermé son manteau blanc.

Elle regarde autour d'elle. Mme Marly écoute la pluie ; tout son air dit qu'il est gai d'écouter la pluie.

Mme Marly et la carriole sont un instant voisins. Là-bas à l'horizon, un coup de soleil a frappé sec et disparaît. Mme Marly sourit : « La pluie l'a mis en cage », dit-elle gaiement.

« Si vous montiez » a dit Robert en s'arrêtant.

Robert a fait de la place. La pluie, dans les claies et les arbres, abat tous les pans d'horizon.

La capote est baissée, les rideaux mis comme des volets ; Mme Marly est près de Robert dans un chemin bas qui a perdu tout souffle.

Robert ne l'a jamais vue d'aussi près. Elle est très élégante, un costume bleu, un vêtement de pluie tout blanc.

Sa voix est gaie ; elle rit les mots, ils sautent sur vous comme des sauterelles. Mme Marly est en pleine vue, tranquille et sûre, chaudement serrée contre Robert ; autour des yeux une incessante navigation de sourires, mi-montrés, mi-cachés.

Vous voilà pris dans un très bon voyage, une espèce d'océan provisoire, l'azur le plus serein y flotte. Des mots s'échangent, légers, sans intentions soutenues.

Parfois un mot est grave, il s'élève haut, il prend une pause, comme si Mme Marly mettait sa main à plat sur la main du garçon Picard ; un petit règlement de compte entre le cœur et les paroles, et peu importe comment il a été transmis. C'est très discret et simple : « Robert Picard, nous sommes très bien ; il pleut sur la campagne, nous sommes des gens de carriole, c'est une fameuse promenade ».

Mme Marly est descendue devant sa maison.

« Au revoir Picard, merci beaucoup ; vous êtes très gentil, très cordial ».

Cordial.

Robert rabote à l'établi.

Qu'est-ce que cordial ?

L'instituteur a dit : qui a du cœur, sincère, ouvert, réconfortant.

Des mots charmants.

Ouvert, réconfortant.

Mais pourquoi font-ils un domaine ? Pourquoi prennent-ils une beauté surprenante, comme des sentinelles fières sur une colline lointaine ?

Et puis ils s'intimident, ils se troublent, ils se cachent. Les voilà tous en file derrière les petits détails, le rideau de cuir qui ne tenait pas, la poussière sur le banc, et les souliers brillants.

Vous êtes au calme dans une charrette; le monde y saute. Il se réchauffe, le monde, et il stimule vos impressions. C'est lui-même qui les lance, vous n'avez plus qu'à les laisser courir. Les prés et les bois et les sentes qui viennent près de vous pour jouer un rôle ; et des fauchées d'un soleil jaune, qui roulent à terre comme des vagues de maïs.

Assis près de son rabot, Robert est immobile.

« Cordial, gentil ».

Robert n'est pas malade, mais il n'est pas en train.

Il fait très beau.

L'alouette secoue ses plumes près du sauvage soleil ; elle lui explique le monde chrétien ; on entend sur les champs ses cris hardis, ses explications exaltées. La joie s'en va dans toutes les directions.

Robert travaille une planche ; il y plante une cheville de bois.

Avec Mme Marly, Robert aimerait marcher, il aimerait faire un bout de chemin ; il aimerait bien prendre sa main.

Prendre la main.

Robert louvoie ; Robert déplace l'image de cette félicité. Il ne tient pas des doigts souples et fins, et merveilleusement bruns. Il serre une gerbe de douceurs, très opulentes et fraternelles. Il n'en a pas du tout l'expérience, mais il en sent la chaleur dans son cœur et dans son imagination. Il serre. Il tient.

Ces choses-là n'arriveront jamais.

Les vêtements de Mme Marly sont comme elle, simples, précis, jolis.

La promenade fut comme elle, jolie, tranquille.

Cordiale.

Cette cordialité vous poursuit.

Vous allez maintenant la promener dans la rue, dans les champs.

Elle va manœuvrer dans vos bras, dans vos jambes, un peu honteuse, et un peu fière.

Et pourquoi vous fait-elle si triste ?

RENÉE FONTAINE.

PHILIPPE JONES

JUSQU'AUX LIMITES ACCORDÉES

1

LA PRINTANIERE

Les giboulées de Mars, l'adolescence, lui brouillent le regard. L'orgueil cambre sa taille, cependant qu'une sève travaille aux bourgeons de son corps.

Elle rêve de s'unir, provocante, mais partout réserve ses distances ; des interdits tressent leurs barbelés, l'appréhension gouverne ses refus.

Et la pouliche, captive du galop de son sang, rôde dans l'enclos de sa retenue, y cherchant une issue pour fuir. Pour fuir puis être poursuivie, fuir pour être saisie et s'accorder enfin au printemps qui s'attèle et gonfle ses poumons.

CREUX DU JOUR

Ton paysage, me disais-tu, fut l'objet d'une coulée de lave. L'heure avait inversé sa marche et l'ombre, d'Ouest en Est, dévorait tes frontières.

Un impossible cri te ligotait les tempes : l'anémone, me disais-tu, prenait ce poids nocturne du pavot et son cœur d'encre.

Regarde, je suis là, tranquille. Le soleil force, à travers les nuages, de longs tubes d'acier, pylônes de lumière qui enjambent les ronciers et le doute.

Regarde, mes deux mains s'ouvrent à la hauteur des tiennes.

LE MAGASIN AUX ACCESSOIRES

Pour chanter ceux qui passent, silhouettes sitôt fanées, un saule nous suffit qui s'emprisonne d'ombre, ou le chrysanthème qui bâille de tous ses pétales.

Pour marquer un désir, au plus fort de son cours, il suffit d'une terre assoiffée de cigales, de l'inquiétante audace d'un cactier, fier mais criblé de dards.

Pour parler d'aujourd'hui, du bonheur qui est mien, tous les décors s'écroulent; un simple rideau gris demeure et ton image, amour, en fait jaillir un monde.

CHARGE

Ta marche se confie au sol avec sérénité, sûre de son accord depuis ce poids nouveau. Miracle de te voir touchant ta plénitude, merveille d'en être complice, je vis de fenêtres ouvertes !

Nous sommes, en vérité, semblables à tous et tout pourtant se renouvelle. C'était le bonheur d'être simple, de ce don mutuel sans retenue. Voici la récompense qui mûrit et qui bouge déjà !

II

NAISSANCE

Toi qui mûris encore sous l'orbe maternel, déjà tu sillonnes d'accents le visage de ma compagne et tu descends le cours de sa nuit chaude, tel le battant de notre joie. L'amour avait frappé son accord le plus juste. Vive le jour ! qui doit voler ton premier cri. Le chiffre neuf vient exhausser tout ce pour quoi nous étions deux. Que ta réponse paraît lente, nos bras ont hâte de saisir !

●

La houle du travail a longtemps oppressé les rives, éprouvant notre espoir, mais la confiance avait un visage d'épouse. Le jour a délivré sa charge lumineuse. Tu gis maintenant échoué, luisant sur les sables d'un matin fier. Et par la rupture d'un fil, tu deviens notre enfant. Tu nous proposes un corps, et des mains, et des yeux. Mille autres liens se nouent au fond de nos poitrines.

●

Les jours s'envolent, l'émerveillement grandit ; notre horizon abolit ses nuages. Tes mains s'animent, algues tendres et parcourues d'obscures connaissances, puis ton regard accueille nos sourires. Debout, enfin, tu traces une émouvante verticale. Nous te suivons, toi le vivant, dont chaque geste éveille un nouveau monde, et, pas à pas, nous te suivrons jusqu'aux limites accordées.

PHILIPPE JONES.

A. LAVERS

LA CROYANCE A L'UNITÉ DE LA SCIENCE DANS "L'AUTRE MONDE" de CYRANO DE BERGERAC

Le curieux destin de Cyrano de Bergerac semble d'être méconnu et périodiquement redécouvert par des chapelles diverses. Bravache pittoresque pour les romantiques, génie scientifique pour la fin du XIX^e^ siècle, pionnier de la lutte anti-cléricale et même - dernier avatar - poète maudit, sa réputation est des plus paradoxales qui soient : son nom doit à la pièce de Rostand (qui déforme la personnalité du héros) d'être connu dans le monde entier alors que son œuvre, victime des différents préjugés, est encore loin d'être appréciée comme elle le mérite, c'est-à-dire comme le lien indispensable entre les dissertations pesantes ou la fantaisie débridée du XVI^e^ siècle et les œuvres « philosophiques » efficaces du XVIII^e^. Cependant cette situation, que le drame de Rostand semble avoir désormais consacrée, existait auparavant, car Paul Lacroix remarquait déjà dans son édition de 1858 de l'*Histoire Comique des Etats et Empires de la Lune et du Soleil* : « Tout le monde, en effet, connaît le nom de de Cyrano ; personne, ou presque personne, ne lit ses ouvrages... ». Le roman de Cyrano *L'Autre Monde* (titre commun des deux Voyages à la Lune et au Soleil) en est presqu'entièrement responsable, car il a pu sembler à quelques-uns qu'il apportait la preuve de la folie de son auteur. Cette légende, qui date presque du vivant de Cyrano, est peut-être née à la fois de la prudence de ses amis et des calomnies de ses ennemis ; elle devint bientôt en tous cas un prétexte tout trouvé pour qui voulait ignorer ses œuvres ou dissimuler sa dette envers lui. Perrens, dans son livre sur *Les Libertins,* appelle, après beaucoup d'autres, Cyrano un « fou agité » et suppose que ses contemporains appréciaient en lui l'exemple d'une franchise alors assez périlleuse et qu'ils ne pouvaient ou n'osaient se permettre : « il était d'une franchise dont personne encore n'avait donné l'exemple. Il ne déguise pas sa pensée comme son maître (Gassendi) ; il ne la met pas, comme Naudé, sur le compte de quelqu'ancien, et il ne l'engloutit pas sous les flots débordants d'une érudition indigeste ». Ceci est certainement vrai pour le manuscrit de *L'Autre Monde* mais la conséquence en est qu'en refusant

les trois moyens d'éviter censure et persécution que Perrens indique, Cyrano se condamnait à ne pas voir son œuvre publiée de son vivant et la livrait aux hasards d'une mutilation maladroite. Avant sa mort en 1655, à l'âge de trente-six ans, il avait choisi pour exécuteur testamentaire son ami Le Bret, qui depuis quelques années était homme d'église. Confronté par un difficile dilemme, Le Bret publia et préfaça l'œuvre impie, mais en retrancha de nombreux passages dangereux, avec si peu d'à-propos que ce qui restait était à peu près incompréhensible. De nombreux lecteurs s'en plaignirent, entre autres Flammarion dans *Les Mondes Imaginaires et les Mondes Réels*. Toutes les audaces du texte n'avaient cependant pas disparu ; mais celles qui subsistaient consistaient surtout en idées prises aux philosophes italiens de la Renaissance, qui n'étaient plus guère en faveur au XVII^e^ siècle par suite du succès de la « nouvelle philosophie » et sont aujourd'hui généralement insoupçonnées de la plupart des lecteurs de Cyrano. La science expérimentale, alors tout juste née, rejetait déjà impitoyablement dans l'ombre du passé ces idées par nature religieuses, mystiques, d'apparence confuse, et ses progrès constants allaient bientôt les confiner dans les œuvres mineures de la littérature, sinon de la philosophie. Elles apparaissent dans *L'Autre Monde* sous les apparences ambiguës de fables ou de paraboles dont la fantaisie énigmatique recouvre une vision cohérente du monde. « Passionné pour la philosophie, écrit Perrens, il en parle sans cesse, et comme, assurément, aucun philosophe n'en a parlé... Il ne sacrifiait pas Descartes à Gassendi ; il amalgamait leurs doctrines aux siennes qui sont un chaos fumeux... » et Edgar Poe, dont le héros Roderick Usher lit Campanella et est obsédé par sa croyance à la sensibilité des choses (notamment de la fameuse maison Usher) écrit néanmoins, à propos d'utopies: « Celle de Bergerac n'a aucun sens... » Le nom d' « Histoire Comique » dont étaient affublées les deux parties du roman à leur première édition semblait et semble encore à bien des gens les résumer parfaitement ; il est cependant certainement dû à Le Bret qui dans sa préface à la première partie cherchait à démontrer la prétendue innocence du livre de son ami à grand renfort de précédents et affirmait l'avoir entendu professer un pyrrhonisme bien opposé à la passion anti-aristotélicienne et anti-chrétienne que de mauvais esprits auraient pu déceler dans son œuvre.

Le XVIII^e^ siècle garda docilement les grandes lignes de l'image que lui avait légué le XVII^ème^ et ceux mêmes qui comme Voltaire avaient indubitablement une dette envers Cyrano le calomnièrent et s'en désintéressèrent. Sa redécouverte au XIX^e^ siècle par Charles Nodier, Théophile Gautier, l'érudit Pierre Brun et finalement Rostand, ne réussit pas à imposer un portrait plus véridique, et on peut même dire que le drame de Rostand a donné le coup de grâce à la réputation de notre romancier en rendant apparemment définitive la situation

qu'indiquait Lacroix : tout le monde connaît le nom de Cyrano... et son nez, dont la taille n'égale plus désormais la renommée ! Le manque de chance de Cyrano fut à nouveau démontré par une autre de ces situations paradoxales qui semblent s'attacher à lui ; car alors que Le Bret avait pieusement publié le texte de *L'Autre Monde* tout en le mutilant, Frédéric Lachèvre, spécialiste du libertinage, l'édita avec une fidélité scrupuleuse, mais en l'accompagnant de commentaires qui pourraient lui valoir le titre de nouveau Père Garasse, ce Jésuite dont les attaques furieuses contre les libertins embarrassaient par leur outrance même ceux qui partageaient ses convictions. Le lecteur qui veut connaître le texte exact de *L'Autre Monde* doit se résigner à rencontrer, stratégiquement disposées, mainte interprétation tendancieuse, mainte diatribe politique et, ce qui est plus grave, des allégations qui, malgré toute l'érudition dont l'auteur fait preuve par ailleurs, ne reposent que sur son désir de discréditer Cyrano et de minimiser son importance littéraire par tous les moyens connus de la polémique. Alors que tous les poèmes encomiastiques qui précédaient les œuvres de Cyrano sont fidèlement réimprimés par Lachèvre, on cherche en vain dans son édition la préface de Le Bret aux *Etats et Empires de la Lune,* et celle que l'on présume être du cartésien Rohault, aux *Etats et Empires du Soleil ;* c'est évidemment qu'elles tendent à montrer la valeur de l'homme et de l'œuvre, et surtout dans le cas de la deuxième, à montrer que Cyrano prenait son roman au sérieux : « Si tu ne peux pas souffrir qu'il ne traite pas sérieusement des choses qui semblent sérieuses d'elles-mêmes, dit au lecteur le préfacier anonyme, je puis encore te dire qu'il a peut-être cru qu'un roman seroit une façon nouvelle de traiter les grandes choses qui pourroit toucher le goût des esprits du siècle... ». Dans la bibliographie bien fournie des critiques de Cyrano, son œuvre ou partie de son œuvre, on ne peut guère trouver de commentaire où soit mis en évidence ce qui fait la valeur propre de son roman, et son importance du point de vue de l'histoire littéraire. Un exemple des interprétations fautives auxquelles elle a pu donner lieu est le livre de Pierre Brun, *Cyrano de Bergerac*. Préoccupé par les problèmes posés par la biographie de Cyrano (que tout le monde a longtemps cru Gascon) et rebuté par le côté gaulois de sa philosophie naturaliste, il avait trop tendance à considérer qu'on a tout dit sur ses idées lorsqu'on a identifié leur source et que le principal mérite d'une œuvre comme la sienne est l'anticipation plus ou moins correcte des découvertes scientifiques à venir.

Or l'originalité de *L'Autre Monde* et la raison de sa fécondité en tant que genre littéraire est qu'il est uniquement consacré à la défense, au moyen d'une fiction pleine de brio et de fantaisie, de diverses positions philosophiques et scientifiques : cartésianisme, copernicanisme, pluralité des

mondes, naturalisme, épicurisme. L'intention de Cyrano, indiquée dans la deuxième préface, est de plus attestée par le nombre de pages didactiques dans son roman : cinquante-huit sur les cent pages des *Estats et Empires de la Lune* sont consacrées à des discussions de philosophie ou de science pure ; la proportion est inversée mais toujours importante dans les *Estats et Empires du Soleil*. Une preuve d'évidence intérieure est que le centre du livre est placé dans l'âme du héros et non à l'extérieur, dans ses aventures ; Thibaudet l'avait bien vu, qui voyait dans le roman de Cyrano « le roman de l'aventure intellectuelle », et y reconnaissait « le motif de l'aventure lié de façon ironique et symbolique à un certain romanesque de l'intelligence libre ». L'effort de M. Canseliet pour montrer que *L'Autre Monde* n'est qu'une longue allégorie alchimique [1], si elle n'est pas entièrement convaincante, a du moins le mérite de supposer dans le roman une cohérence que la plupart des commentateurs se sont peu souciés d'y retrouver. En fait, il y a dans *L'Autre Monde* un véritable système, qui n'est pas exempt des défauts habituels des systèmes, mais qu'il est indispensable de reconstituer si l'on veut comprendre ces passages obscurs au premier abord, que l'on a si souvent traités de galimatias et que l'on s'est dispensé d'expliquer en traitant leur auteur de fou. Bien mieux : c'est cette relation entre tous les éléments si nombreux et si divers de son roman qui appartient en propre à Cyrano, et ceci montre la vanité des études qui ne veulent avoir pour but que la découverte de leur source. L'on ne prétend pas ici faire de Cyrano le philosophe complet qu'il savait lui-même ne pas être, car il avait pour le génie philosophique un vif respect dont on trouve dans son roman des preuves émouvantes ; mais une étude des rapports logiques entre ces passages obscurs, étude qui dépasserait le cadre du présent article, montrerait pourquoi il est légitime de considérer *L'Autre Monde* comme le premier vrai roman philosophique de notre littérature, transition entre l'œuvre de Rabelais où se succèdent sans lien serré plusieurs thèmes philosophiques et plusieurs attitudes devant la vie, et les contes de Voltaire, œuvres étroitement spécialisées, où se retrouvent tous les procédés élaborés par Cyrano, et prêtes à servir efficacement comme littérature de combat.

Si sa fringale de savoir l'apparente à la Renaissance autant que certaines de ses théories favorites, Cyrano est par d'autres côtés éminemment moderne ; on peut donc voir dans son œuvre la trace de différents systèmes qui s'excluent parfois sans qu'il en ait cure, sans même, semble-t-il, qu'il s'en rende toujours bien compte. Ce dernier point, cependant, est loin d'être certain, et c'est sans doute la gêne qu'il éprouvait à constater que plusieurs des propositions de ses

(1) « C. de B., philosophe hermétique », *Les Cahiers d'Hermès*, N° 1, 1947.

maîtres bien-aimés se contredisaient formellement qui est à la source d'un des traits les plus curieux de son roman : le désir d'unir de gré ou de force plusieurs philosophies incompatibles, fondé sur une croyance inébranlable en l'unité de la science, et en une réalité peut-être inconnaissable mais où tous les phénomènes divers s'identifieraient finalement, où tous les traits contradictoires de l'expérience et des systèmes humains seraient finalement harmonisés. Or quel était l'arrière-plan philosophique au temps de Cyrano ? Quels étaient les systèmes susceptibles de l'attirer ? Il avait été, directement ou indirectement, l'élève de Gassendi (même si l'on se refuse à croire la légende de son irruption, l'épée à la main, dans le cercle studieux du philosophe) ; passionnément intéressé par les nouveautés philosophiques et ami du cartésien Rohault, il ne pouvait ignorer les idées de Descartes, qui la plupart du temps étaient en conflit avec celles de Gassendi. D'autre part, Descartes et Gassendi étaient chrétiens et Cyrano, malgré les efforts de Le Bret pour nous le faire croire, ne l'était pas ; il devait par conséquent se séparer d'eux à un certain point afin de suivre ses convictions libertines. Ceci dut être difficile car les systèmes de Démocrite et d'Epicure lui semblaient évidents (et convenaient à son humeur agressivement anti-religieuse) et la philosophie de Gassendi était en partie fondée sur eux ; mais il était d'autre part tiraillé par son admiration pour les principes de Descartes « simples et si naturels ». Heureusement, une autre influence vint résoudre ce conflit : celle des philosophes italiens de la Renaissance : Pomponazzi, Cardan, Telesio, Bruno, souvent exercée grâce à leurs disciples du temps de Cyrano: Cremonini, Vanini, Campanella. Leur déisme ou leur panthéisme d'ordinaire voilé par un fidéisme transparent, convenait à Cyrano à qui répugnaient également la foi chrétienne de Descartes et de Gassendi et l'absence de tout équivalent de Dieu dans les systèmes de Démocrite et d'Epicure. Du reste, ce qu'enseignait Gassendi semblait à Cyrano s'enchâsser naturellement dans l'atomisme antique qu'il paraissait clarifier et rendre plus scientifique. L'influence de Descartes est bien moindre sur l'idée que Cyrano se fait de la matière que sur sa théorie de la connaissance, comme on va le voir. Il n'est cependant pas conforme à la réalité d'écrire, comme Lachèvre par exemple, que *Les Estats de la Lune* est gassendiste et *Les Estats du Soleil* cartésien, au point de sembler avoir été écrits par deux auteurs différents ! La troisième source des idées de Cyrano a été généralement méconnue, et l'on a vu combien la signification du roman en souffre ; c'est ainsi que Perrens, après le passage précité, défiait les commentateurs à venir : « Accorde qui pourra les ingrédients si divers dont est composé ce salmigondis... ». Il semble extrêmement peu probable que Cyrano, s'il avait vécu plus longtemps, se fût jamais converti à un cartésianisme orthodoxe ; ses autres idées lui tenaient trop à cœur et l'on ne rencontre dans son livre pas l'ombre

d'une synthèse en ce qui concerne ses idées sur la matière. Le système de Descartes, de ce point de vue, lui apparaissait comme un corps étranger qu'il ne pouvait parvenir à intégrer dans sa propre conception ; mais loin de lui donner des doutes sur cette dernière, il pensait comme certains que seule la mort avait empêché Descartes d'harmoniser son système avec celui des autres, peut-être en clarifiant ses ouvrages qui sont, dit-il, « si pleins et si subtils, qu'il faut une attention pour les entendre qui demande l'âme d'un vray et consommé Philosophe ».

L'ardeur studieuse de Cyrano se montre d'autre part dans son souci de fonder philosophiquement cette science qu'il prétend défendre, et sa théorie de la connaissance, non plus que ses idées sur la matière, ne peut être comprise si l'on ne se souvient pas de sa triple origine.

Les querelles épistémologiques étaient alors fort en honneur. Peu de gens niaient la possibilité de la connaissance ; mais les opinions variaient quant à sa source : idées innées, renseignements fournis par les sens ? La réponse à cette question était souvent étroitement liée à une position religieuse. Si Gassendi avait pu impunément à la fois réhabiliter Epicure et mener une paisible carrière ecclésiastique, la plupart des partisans de l'épicurisme étaient, sinon de francs athées, du moins des libertins notoires, et Cyrano doit être compté parmi ces derniers.

Sa théorie de la connaissance, telle qu'elle se dégage de son roman et dont on ne peut dire s'il croyait la prendre à l'un de ses maîtres est à première vue dogmatique et optimiste : non seulement croit-il qu'il y a une vérité à propos de tout, mais encore qu'on peut la connaître dans une mesure satisfaisante. L'homme que Cyrano rencontre sur l'une des « macules » ou taches du soleil (que certains croyaient en son temps être de petites planètes et qu'il décrit en bon partisan de la pluralité des mondes habités) lui révèle entre autres choses que « dans les sciences il y avoit un Vray, hors lequel on estoit toujours éloigné du facile... ». C'est pourquoi les contradictions qui apparaissent entre les systèmes des différents philosophes doivent être attribuées à l'insuffisance de leurs explications ; car dans le soleil, dont ils sont après leur mort les citoyens les plus distingués, toutes ces prétendues énigmes disparaissent par le contact avec la Vérité pure. Aussi Campanella se promet-il beaucoup de sa rencontre avec Descartes, nouvellement arrivé dans la Province des Philosophes, et remet-il ses explications au héros à plus tard, « lors que nous aurons eu le loisir de satisfaire pleinement l'ardeur que nous avons mutuellement de nous entretenir ». Comme il est significatif que Cyrano ait abandonné son roman à cet endroit ! La conciliation des deux philosophies n'aurait pas été facile, c'est le moins qu'on puisse dire !

L'autre condition de la possibilité de la connaissance est qu'on accepte l'idée d'une certaine correspondance entre

l'homme et l'univers. Celle-ci ne fait l'ombre d'un doute pour Cyrano qui inclut toujours le microcosme dans les explications qu'il donne de la structure et des propriétés du macrocosme. Cette assimilation s'exprime allégoriquement dans les *Estats du Soleil* par un épisode où l'on voit des créatures minuscules à forme humaine danser une sorte de ballet et former ainsi un homme de taille normale. Que ce dernier soit qualifié de « parfait microcosme », ainsi que la présence du mot cartésien de « vortice », répété deux fois, indique qu'il s'agit également d'un symbole de la formation du macrocosme. Cette croyance explique l'usage abondant de l'analogie comme méthode de connaissance dans *L'Autre Monde*. Bien plus que l'expérimentation, elle est pour Cyrano la clef du monde ; plusieurs de ses explications montrent qu'il admettait la théorie paracelsienne des « signatures » ; cette correspondance de l'intérieur et de l'extérieur peut s'appliquer à la divination des pensées en imitant les expressions faciales et corporelles des gens. Ainsi le Démon de Socrate, qui est dans *L'Autre Monde* l'auteur des principales révélations, n'enseignait pas à Campanella une simple ruse en lui conseillant d'agir de cette manière pour deviner les pensées de ses juges pendant son procès : il lui révélait le secret de l'univers. Si tout l'univers visible est pour Cyrano le déploiement d'une seule Vérité centrale, chaque phénomène, à une échelle plus petite, est le développement de sa propre nature. Il y a dans tout un cœur d'énergie qui le fascine malgré son scepticisme à l'égard des rêves des alchimistes ; il parle sans cesse de l' « énergie » du fruit de l'Arbre de Vie, de la « vertu » de celui de l'Arbre de Science, et pour décrire une blancheur parfaite il évoque « l'âme de la neige ». L'adjectif « énergique », dont on voit les implications, est également appliqué par Cyrano au langage unique qui, dans l'Age d'Or qui a précédé l'éloignement de l'homme et de la nature, servait de lien entre les deux, langage employé évidemment non seulement par les hommes mais encore par les animaux, les plantes et les minéraux, autres enfants de la nature. Les mots de cette langue, « langue matrice » dit Cyrano, « déclaroient l'essence » de chaque chose. Elle est à présent perdue, du moins pour l'entendement de l'homme, car il en a encore en lui une appréhension vague, comme le montre sa réaction à la musique : « dans la Musique ce Vray ne se rencontre jamais que l'âme aussi-tost soulevée ne s'y porte aveuglement. Nous ne le voyons pas, mais nous sentons que Nature le voit ; et sans pouvoir comprendre en quelle sorte nous sommes absorbez, il ne laisse pas de nous ravir, et si nous ne sçaurions remarquer où il est... ; quand je parle, poursuit l'homme de la « macule », vostre âme rencontre, dans chacun de mes mots, ce Vray qu'elle cherche à tâtons ; et quoy que sa raison ne l'entende pas, elle a chez soy Nature qui ne sçauroit manquer de l'entendre... », car au contraire des hommes il n'a pas perdu le privilège de connaître cette

langue première. La langue musicale des Sélénites, qui peut se chanter comme se jouer sur un instrument, est ainsi une des nombreuses preuves de leur supériorité sur les hommes ; quant aux Philosophes dans le Soleil, ils n'ont même pas besoin de langage puisqu'ils peuvent rendre visibles à volonté les pensées qui sont dans leur tête ou qu'ils emploient, comme Campanella, la télépathie. Le savoir doit donc à présent s'acquérir par les instruments qui restent à la disposition de l'homme. Les opinions de Cyrano à ce sujet montrent encore la même nostalgie de l'immédiateté : toute connaissance est selon lui intuitive, et il pense que les sens sont des intermédiaires indispensables et dignes de confiance. Au Cyrano soi-disant chrétien qui maintient que la mort libèrera l'âme des chaînes matérielles et lui donnera accès à la connaissance parfaite, le jeune Sélénite qui incarne le type extrême du libertin athée répond ironiquement ; « Pourquoy les Sourds n'entendent-ilz point ? Est-ce à cause qu'ilz ne sont pas encore privez par le trépas de tous les sens ?... Cependant ilz veulent que cette Ame qui ne peut agir qu'imparfaitement à cause de la perte d'un de ses outils dans le cours de la vie, puisse alors travailler avec perfection quand, après nostre mort elle les aura tous perdus ». Ainsi percevoir et savoir sont pour Cyrano une seule et même chose, et ces « qualités secondaires », la couleur, la saveur, que la « nouvelle philosophie » traitait péjorativement de réalités subjectives qui n'avaient, selon certains, aucun fondement dans les choses elles-mêmes, sont pour Cyrano non seulement des indications sur la réalité mais en fait la réalité elle-même, qui serait sans elles irrémédiablement mutilée. « Moy, par exemple, je conçois par mes sens... » déclare de manière frappante le Démon, créature plus proche de la perfection que l'homme, et ce dernier fait de même, dans sa sphère plus limitée. Malgré une similitude apparente, l'intuition selon Cyrano est donc bien différente de l'intuition cartésienne dont la valeur consiste justement à permettre à l'homme de négliger les trompeuses impressions sensorielles. Ainsi s'explique que des êtres surhumains comme le Démon puissent atteindre un degré supérieur de connaissance : ils ont plus de sens, et par conséquent des contacts plus larges avec la réalité. De ces sens inconnus aux hommes et dont Montaigne avait déjà entrevu l'idée, Cyrano cite trois exemples : le Démon connaît immédiatement « la cause de la sympathie de l'aiman [orthographe de Cyrano] avec le pôle, celle du reflus de la mer, ce que l'animal devient après la mort ». Ces trois mystères sont intimement liés aux opinions de Cyrano sur l'éternité de la matière, son unité et ses transformations cycliques, toutes conceptions éminemment hérétiques et dont il ne pouvait se faire mention que grâce à des symboles et au milieu d'obscurités voulues.

Cyrano ne croit donc pas les sens humains suffisants. Une partie de la réalité - la plus grande - leur échappe et ne peut pourtant pas passer pour spirituelle puisqu'il n'y

a rien, dit le Démon, qui ne soit matériel. La connaissance humaine est ainsi inévitablement corrompue par les efforts de l'homme pour suppléer par l'imagination aux sens qui lui font défaut. Cyrano doit donc introduire dans son roman didactique des êtres surhumains (et non surnaturels) pour donner une idée de cette connaissance théoriquement possible, et les révélations qu'ils font rappellent souvent les prétendues explications naturalistes de Pomponazzi et de Vanini qui n'expliquent la plupart du temps pas grand'chose.

On suppose généralement que Cyrano était un disciple fidèle de Gassendi qui s'est converti sur le tard au cartésianisme. Certains passages à la fin des *Estats et Empires du Soleil* semblent confirmer cette hypothèse. Cependant, c'est moins par la conception nouvelle, qu'il semble adopter, du rapport de l'esprit avec les sens que par son dogmatisme que Cyrano fait penser à Descartes. Certes, l'atomisme tel que l'enseignait Gassendi est un élément indispensable des idées de notre romancier. Mais c'est aussi la partie la plus dogmatique de celles de Gassendi. Lui et ses amis de l' « académie putéane » étaient au fond des pyrrhoniens : rien ne pouvait être plus contraire au tempérament de Cyrano qui exige la certitude même si elle ne repose sur rien de précis. L'expérimentation n'est louée que du bout des lèvres dans son œuvre ; la seule mention des grands voyages qui intéressaient tant les amis érudits de Gassendi est empreinte de scepticisme. En fait, Cyrano appartient tout autant au courant idéaliste de son siècle qu'au courant matérialiste où il est d'ordinaire confiné, et en dépit de leur différence d'envergure ses suppositions fondamentales sont les mêmes que celles de Descartes : il s'attend à trouver la vérité par intuition ou révélation ; il croit en l'unité de la science et pour cette raison s'intéresse à l'occulte. Descartes voulait savoir s'il existait une clef de l'*Ars Brevis* de Raymond Lulle ; on a même pu supposer qu'il était un de ces Rose-Croix dont les idées sur le langage ressemblent tellement aux siennes et à celles de Cyrano dans *L'Autre Monde* ; il était ami de Gerzan l'alchimiste dont le *Triomphe des Dames* est l'objet d'une *Lettre* élogieuse de Cyrano. Gassendi au contraire avait écrit contre Fludd et certains des néo-platonistes anglais dont les théories ont certainement inspiré notre libertin.

Ainsi voit-on à l'œuvre dans la théorie de la connaissance de Cyrano ce désir passionné d'accueillir et peut-être d'unifier les systèmes les plus divergents, s'ils proviennent d'un homme de bonne foi. Le Démon, qui si souvent rappelle Gassendi (flanqué comme dans la réalité de Cyrano et de Chapelle, que rappelle le jeune Sélénite) ne peut cependant se confondre avec lui puisqu'il a choisi les Rose-Croix pour disciples. D'autre part, si Naudé avait écrit une Apologie de Campanella, Descartes méprisait ce dernier, comme le montre sa correspondance. Cyrano ne les fait pas moins s'accueillir avec joie dans *L'Autre Monde*. Quant à Campanella, il traitait

Lucrèce de *stultissimus* pour n'avoir mis ni âme ni principe dans ses atomes et avoir cru l'univers créé par le hasard. Il est significatif que Cyrano n'ait pas essayé avec son optimisme habituel de réconcilier de force et sur le papier Descartes et Gassendi ! Mais aux éloges de Gassendi que l'on trouve dans son roman fait pendant un passage des *Estats et Empires du Soleil* qui semble bien répondre aux critiques de Descartes, lesquels se trouvaient en grand nombre parmi les gassendistes.

Ce ne sont pas seulement les systèmes et leurs auteurs mais aussi les personnages de nombreux livres que l'on retrouve dans *L'Autre Monde* qui apparaît décidément comme une vaste entreprise de synthèse. L'accusation de plagiat, prodiguée par Lachèvre, est donc non seulement superficielle mais à côté de la question puisqu'elle ignore le désir de Cyrano d'écrire un livre dans lequel toute la République des Lettres se rencontrerait comme dans un forum. Elle n'est, en outre, pas vraisemblable : un homme qui veut faire passer les idées des autres pour les siennes ne choisit pas pour personnages Campanella et Descartes, ne fait pas allusion à Gassendi et La Mothe le Vayer, n'appelle pas Gonsales l'homme qu'il trouve dans la lune alors que le livre de Godwin dont il s'est inspiré et qui porte ce titre était tout à fait connu, et n'indique pas qu'on peut encore voir en Pologne la machine qu'il a utilisée pour monter au soleil puisqu'une machine analogue construite en ce pays par l'Italien Buratini défrayait alors partout la conversation. Le Démon, dans l'histoire qu'il donne de ses réincarnations successives, unifie plusieurs traditions ; la race d'êtres à laquelle il appartient est identifiée ailleurs avec les « Oracles, Nimphes, Génies, Fées, Dieux-Foyers, Lemures, Larves, Lamies, Farfadets, Nayades, Incubes, Ombres, Mânes, Spectres, Phantosmes... ». La comparaison des opinions, occupation favorite des humanistes, aboutissait souvent chez eux à un scepticisme déçu ou triomphant ; Cyrano au contraire n'est ni un pyrrhonien comme Montaigne, ni un destructeur perfide comme La Mothe le Vayer. Avec une foi et une bonne volonté inébranlables, n'osant négliger aucune des indications que peuvent fournir des traditions diverses, il s'efforce laborieusement de construire une synthèse qui peut-être donnera la solution de l'énigme du monde.

Le sentiment a peu de place dans l'univers de Cyrano. Malgré la sympathie apitoyée qu'on sent dans son livre pour le menu peuple, on n'y retrouve pas l'accent mis par le christianisme sur la charité, et l'humanité est divisée dans *L'Autre Monde* en deux sections bien distinctes : l'aristocratie et la racaille avec qui se liguent « les docteurs », pour proscrire d'Europe la liberté de professer et de pratiquer un épicurisme épuré. Les réformes sociales et politiques ne l'intéressent au fond que lorsqu'elles concernent l'extirpation de la tyrannie, qu'elle soit royale ou paternelle. Mais sa philosophie a une implication morale très importante : le devoir de l'homme est de savoir, et l'objet de ce savoir est

la nature. La raison humaine est chancelante, elle s'appuie sur des sens incomplets, soit ; que cela n'empêche pas l'homme de se débarrasser au plus vite des préjugés qui l'enchaînent et retardent l'heure d'une révélation générale. L'instruction est donc la meilleure manière dont l'homme puisse participer à la marche de l'univers. C'est pourquoi les voyages entrepris par les démons sont appelés par leur roi « la plus utile de nos occupations ». C'est pourquoi tous ceux qui possèdent déjà un fragment de connaissance sont brûlés, dans *L'Autre Monde,* d'un tel désir de le communiquer, et le procédé rebattu qui consiste dans ce genre d'œuvre à apprendre certaines choses au lecteur grâce à un habitant du pays particulièrement bavard acquiert dans le roman de Cyrano une signification plus profonde (c'est du reste le cas pour bien d'autres de ces procédés). L'homme est encouragé à faire sans cesse la conquête de nouveaux domaines spirituels et matériels. Quand Cyrano relate ses deux échecs dans ses ascensions imaginaires il le fait sans aucune culpabilité et sans impliquer que c'est une juste punition de l'orgueil et de la présomption humaines, ce qui était pourtant la signification du mythe d'Icare. On ne trouve nulle part dans ses œuvres un de ces éloges de « la Docte Ignorance » si fréquents en son siècle et au siècle précédent. On doit faire confiance à la nature humaine, surtout évidemment aux âmes d'élite ; qu'on leur laisse la liberté et elles sauront bien se conformer aux lois de la nature que leur raison comprend et approuve.

L'intérêt que Cyrano portait à la philosophie est donc évident même si ses propres capacités en ce domaine ne lui ont pas fait illusion. Le résultat de cet intérêt et de cette modestie est le trait le plus remarquable de son roman, trait dont il est indispensable de prendre conscience si l'on veut en apprécier de nombreux passages à leur juste valeur : un désir très vif de faire la synthèse de toutes les connaissances existantes, et de convaincre le lecteur que cette synthèse est réalisable, parce que la connaissance est possible, et que peut-être des êtres supérieurs à l'homme existent et en sont les dépositaires. Ceci est également indispensable à qui veut concevoir clairement la place de *L'Autre Monde* dans l'histoire de l'évolution des genres littéraires ; car c'est autant l'intention de Cyrano que le contenu de son roman qui fait de celui-ci le père des romans philosophiques du siècle suivant. Il serait facile de montrer ce que Fontenelle, Swift et Voltaire doivent à Cyrano ; et sans vouloir, comme certains commentateurs, ne lui laisser d'autre titre de gloire que « ces emprunts réitérés du génie » il est légitime de voir dans ces derniers une preuve du flair philosophique et littéraire d'un des auteurs les plus singuliers et les plus malchanceux de notre littérature.

A. LAVERS.

GABRIEL GERMAIN

D'UN HUMANISME INTÉGRAL

OPPOSITIONS ET POSITIONS

Quelle joie, lorsque longtemps on s'est cru seul au combat, de rencontrer un autre soldat de la même cause, puis un autre, d'entrer enfin dans un groupe, de se dire qu'un jour approche, peut-être, où il faudra écarter ces empressés qui accourent à la victoire quand ils croient venu le moment des dépouilles ! Il y a trente ans, lorsque je venais de quitter les mornes pâturages de la rue d'Ulm, chiendent sur fond de silex, j'emportais la notion confuse qu'il y avait quelque chose à apprendre en Orient, je ne savais quoi, qui m'informerait aussi sur moi-même. J'étais sûr en tout cas que je n'étais pas armé pour connaître ces mondes, sereinement ignorés de nos maîtres et dont nul d'ailleurs ne se souciait d'être instruit.

Je songe aujourd'hui à l'isolement terrible où je me sentais alors, entre les Occidentaux d'Occident et les Occidentaux de l'Islam, incapable de supporter plus longtemps les uns et de m'intégrer aux autres. J'y songe, dis-je, en lisant ce sixième volume de la *Littérature au* XX^e^ *siècle* [1] où André Rousseaux revient, de chapitre en chapitre, à ce « problème capital de notre époque... celui de l'humanisme classique dépassé », du rationalisme remis dans ses limites, et à cette ouverture vers « un homme nouveau, fondé non sur une supériorité dérisoire et contestée, mais sur une compréhension infiniment élargie de l'univers ».

Cet « humanisme intégral » c'est d'abord, bien sûr, un art d'accueillir toutes les grandes cultures humaines. Mais c'est aussi, au-delà, une tentative de mettre l'homme en possession de toutes ses facultés, de le faire penser avec autre chose de plus que la « pensée », et ainsi de l'élever, s'il se peut, jusqu'au point où il se verrait lui-même, et l'univers qui l'entoure, dans une perspective ordonnée. Rien de moins. Une folie. Cette folie sans laquelle l'humanité ne serait, sur notre croûte terrestre, qu'une moisissure trop évoluée, trop foisonnante.

(1) A. Michel, 1958.

Retournons au champ de bataille. Aujourd'hui que deux ou trois collections de grands éditeurs commencent à répandre certaines œuvres des divers Orients [2], c'est le moment de placer en regard quelques textes, dont la rencontre va mettre dans une clarté consternante l'étroitesse de ceux qui ont été nos aînés et parfois encore nos maîtres.

J'emprunte le premier à un périodique fort discret, au titre d'une frappe étrange, *La Franco-ancienne* [3]. C'est un discours déjà vieux, mais qu'elle donne pour « remarquable » - et il ne manque pas de l'être ! L'orateur, c'est le socialiste Bracke, qui était aussi l'helléniste Desrousseaux, professeur à l'Ecole Pratique (?) des Hautes-Etudes [4]. Le discours date de Juin 1922 et se situe à la Chambre, un jour de débat sur l'immanquable réforme de l'enseignement. « Or, nous vivons dans la civilisation gréco-romaine (*Applaudissements*). Pour nous, il n'y en a pas d'autres, c'est la civilisation tout court. En effet, si on peut envisager qu'il y a eu ou qu'il y a d'autres civilisations, ou bien elles sont mortes, ou elles sont restées à un degré reconnu par elles-mêmes inférieur et elles ne se relèvent que précisément quand elles entrent en relations avec celle-ci, qu'elles se pénètrent de cette civilisation (*Applaudissements*) ». Et Franco-Anciens d'applaudir encore en 1956, d'une main franco et d'une main ancienne. Le « que précisément quand », n'est-il pas vrai, mérite deux fois cet enthousiasme [5].

Voilà pour la gauche. Et voici que d'un bord différent s'avançait, il y a peu, le philosophe Jacques Chevalier. J'ai eu un instant d'espoir lorsqu'en ouvrant son *Histoire de la Pensée* [6], au tome I comme il se doit, j'ai lu à la page trente-neuf « Il semble que l'on soit en droit de parler d'une philosophie hindoue ». *Il semble...* L'eussiez-vous cru ? *Il semble...* Audace ? Magnanimité ? Condescendance ?

---

(2) Et comment oublierait-on que les *Cahiers du Sud*, avec leurs numéros spéciaux, avec la collection des *Documents Spirituels* et J. Masui, ont ouvert la voie.

(3) Janvier 1956. « Franco-ancienne », ce terme veut faire entendre que c'est là le bulletin de l'Association des Professeurs de français et de langues anciennes.

(4) Le point d'interrogation, c'est Péguy qui s'amusait à le mettre.

(5) Nul plus que moi ne tient à défendre l'humanisme classique. Mais, pour le garder du discrédit, il faut, je crois, revivifier ce qu'il a de meilleur et le faire entrer dans une nouvelle synthèse (l'humanisme chrétien en était déjà une, qui a sauvé, en son temps, l'humanisme tout court). La discussion ouverte à l'Association Guillaume Budé et dont son *Bulletin* de Juin 1958 rapporte une partie ne paraît pas marquer toujours une suffisante conscience de cette nécessité. Seule Mme M.-J. Durry y fait observer : « Aujourd'hui ce nouvel humanisme doit envahir des régions de plus en plus vastes, de plus en plus écartées, non seulement dans le temps, mais dans l'espace. Tout l'orientalisme entre dans le jeu. » (p. 11).

(6) T. I. *La Pensée Antique*, 1955.

Mais quoi ? pensais-je. Si l'on va par là, tout devient possible ! Du moins tout *semble* possible. Non, j'avais tort de commencer par la page trente-neuf : il y a la trente-troisième, l'heureuse, la vigoureuse, l'irréfragable trente-troisième. Car nous y apprenons pourquoi « la pensée des peuples de l'Orient et de l'Extrême-Orient n'est pas entrée dans le vaste courant de la pensée humaine, *dont l'histoire se confond, en fait, avec l'histoire de la pensée occidentale* ». Je ne puis me retenir de souligner cette fin. C'est un abri. C'est un mur. Que dis-je ? une muraille contre la Chine, un *limes* où les sentinelles casquées de l'université française montent une garde philosophique à l'abri de laquelle nous pouvons dormir.

Si M. Jacques Chevalier y plante son *labarum,* feu Emile Bréhier y tenait bien haut, tout à côté, l'enseigne de la philosophie « indépendante ». Car d'une encre toute fraternelle il avait défini la philosophie : « cette œuvre de réflexion qui n'a pas sa pareille dans les grandes civilisations de l'Orient et de l'Extrême-Orient » et qui « parait être *liée à un caractère foncier du génie occidental* » [7]. Que nous sommes profonds ! Que nous sommes grands ! Quel génie est le nôtre !

— Mais vous ne citez que des messieurs en jaquette ! Et qui donc leur prête attention, en dehors des « propédeutes » migraineuses, dont le crayon-bille oscille encore, sans se décider, entre le roman-éclair et la somme métaphysique ?

— Est-ce bien sûr ? L'action de l'enseignement se perpétue par les manuels et les disciples, puis par les condensés de manuels et les disciples pilules, si bien qu'elle pèse finalement bien plus, dans la formation de l'esprit national, que les grands auteurs du même temps, qui ne passent dans l'usage des générations qu'avec un long retard. Parmi ces grands auteurs eux-mêmes, dans la première moitié de notre siècle, que disaient les plus « intelligents » ?

C'est Valéry, à dessein ignorant, et jusqu'à la monstruosité de ce qui ne lui renvoyait pas son image, qui appelait l'Europe « la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps » [8], et il ne voyait à côté d'elle que « nègres variables et fakirs indéfinis ». Et Gide, qui aurait dû suivre la pente contraire, s'est retenu d'y rouler, sans trop d'efforts : « Trop longtemps j'ai cru qu'il y avait plus d'une civilisation, plus d'une culture qui pût prétendre à notre amour et méritât qu'on s'en éprit... A présent je sais que notre civilisation occidentale (j'allais dire : française) est non point seulement la plus belle ; je crois, je sais qu'elle est la *seule* » [9]. « Je crois, je sais... », splendide accès de certitude chez cet incertain chronique ! Que ne

(7) *Les thèmes actuels de la philosophie,* 1954, p. 2.
(8) *La Crise de l'Esprit,* 1919, dans *Variété,* p. 23.
(9) *Journal,* éd. de La Pléiade, t. I, p. 416 (après le voyage en Turquie du printemps de 1914). C'est l'auteur, cette fois-ci, qui a souligné, à la fin, le mot *seule.*

donnerait donc une enquête poussée parmi les défenseurs professionnels de l'Occident !

Il était indispensable d'exhumer ces textes (dont l'état déjà ruineux suffit à montrer les faiblesses) pour savoir qui, réellement, s'avançait en tête du mouvement humain. Ces hommes, ou bien trois poètes dont la rencontre faisait de la Chine, aux premières années du siècle, le plus haut lieu de la poésie française : Claudel, Saint-John Perse, Segalen ? On n'ignore plus ce que le premier a retiré de la Chine et du Japon (encore que l'on ne dise guère, ce me semble, combien son *Repos du Septième Jour* exprime une quintessence de la Chine impériale). On commence à savoir comment *Anabase* inaugure, avec la Chine centrale, cette célébration des continents et des peuples, de leurs honneurs et de leurs rites, qui place Saint-John Perse parmi les poètes sacrés. André Rousseaux, dans le volume que j'ai rappelé, fait témoigner aussi en faveur de l'humanisme intégral, avec Victor Segalen, Antonin Artaud et Raymond Schwab. Tous trois, le médecin de la marine devenu sinologue, le surréaliste, le lettré poète, le premier avec la Polynésie et la Chine, le second avec le Mexique, et le dernier sans avoir peut-être visité l'Asie - tous sont allés aux autres mondes non plus en voyageurs, mais en découvreurs des valeurs les plus intimes, celles qui se chantent. Poètes, ils ont écouté le souffle de chaque peuple et ils ont essayé de soumettre à ces rythmes étrangers celui de leur propre respiration mentale.

Il faut citer l'un dans l'autre un texte de Raymond Schwab et le commentaire dont André Rousseaux l'enveloppe : « Pour relier et unir, non seulement les cerveaux mais les cœurs, non seulement les têtes mais les sensibilités et les âmes, n'y a-t-il pas dans les mots une autre force, qui tient à leur vertu poétique, à leur valeur musicale, et que les intelligences occidentales ont perdue aujourd'hui ? Schwab, en posant la question, nous avertit que dans le débat Orient-Occident elle touche au fond du problème. « Entre les deux climats, écrit-il, entre les littératures, la question des questions n'est-elle pas de savoir si le moyen le plus élevé pour communiquer les pensées, le plus efficace et le plus intégral, sera cette carte forcée : la démonstration par l'évidence, - ou cet enveloppement subtil : la contagion par la musique ? ». Et ce n'est pas là, ajoute-t-il, une question de pure forme, mais toute la vie de l'esprit en dépend. Seulement, pour que les docteurs de l'Occident veuillent en convenir, il faudrait que la nouvelle renaissance devînt une révolution » [10].

Antonin Artaud ne doutait pas de découvrir chez les Tarahumaras un exemple révolutionnaire - au sens surréaliste du mot. « La culture rationaliste de l'Europe a fait faillite et je suis venu sur la terre du Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol

(10) Op. cit. pp. 151-152.

indien » [11]. Il confesse que ce peut paraître une « idée baroque », mais il s'en explique avec la lucidité suraiguë qui le caractérisait. C'est contre « la conscience séparée » qu'il cherche du secours, contre cette fragmentation infinie du monde et de l'homme à laquelle aboutit l'esprit d'analyse, quand il n'est pas compensé par une force de synthèse équivalente, et qui nous laisse en effet divorcés des choses, des vivants, de nous-mêmes.

Segalen lui aussi a cherché dans la connaissance de la Chine bien autre chose qu'un dépaysement, au point que lorsqu'il a voulu, en face de Claudel, définir sa ligne de pensée et de vie, il n'a su le faire autrement qu'en termes chinois. « J'espère seulement ne pas mourir à tout sans avoir dit aux autres comment je concevais le monde, illusoire et beau : - et ceci me ramène au point de vue taoïste, à cette vision « ivre » de l'univers ; la pénétration à travers les choses lourdes, et la faculté d'en voir à la fois l'avers et le revers... » [12]. Le Sage qui chevauche les vents et traverse les murs, qui connaît tour à tour, du *tao,* la face *yin* et la face *yang :* on pourrait amonceler des textes chinois pour commenter les dernières lignes de cette citation.

C'est que, dans ces communications de continent à continent par les essences, il ne s'agit pas seulement de nourrir des curiosités ; selon un mot de Raymond Schwab : « les vraies questions touchent aux destins de l'intelligence et de l'âme » [13]. Enregistrons le rapprochement de ces deux termes. L'âme, depuis un bon siècle, pour les Occidentaux décents, c'était cette petite poupée nue, mal bâtie, que les démons crochètent aux porches des cathédrales ou que les anges déposent dans le giron d'Abraham, un pantin pour âges obscurantistes, et qui, de nos jours, faute d'un archange pour la disputer aux démons, s'en allait bouillir dans les chaudrons psychanalytiques. Or notre temps retrouve l'âme.

●

J'entends bien que pour Valéry, par exemple, l'âme, comme Dieu, était de ces grands mots creux dont le bruit seul fait impression quand on les entrechoque. J'ajoute que je ne chéris pas plus que lui tant de conceptions, à la fois trop courtes et trop enflées, dont on a chargé nos mémoires à leur sujet et qui nous ont rendu ces deux mots si facilement insupportables. Reste à savoir si l'âme, si Dieu sont des concepts ou des réalités, pour la perception desquelles il existe un sens : le « troisième œil » que Krishna éveille chez Arjuna avant d'entrer dans la bataille. La question est de *toucher* non de *concevoir.*

(11) Cité par André Rousseaux, p. 125.
(12) Lettre à Paul Claudel, du 15 Mars 1915, publiée dans les *Cahiers du Sud,* n° 288 (1er sem. 1948), pp. 285-286.
(13) Cité par André Rousseaux, p. 143.

Quand Valéry, dans ses notes pour une *Agathe* jamais écrite, cherche à étudier une pensée appauvrie par un sommeil de plusieurs années, réduite presque à une forme pure, il commet peut-être un contresens sur le sommeil dont la richesse dépasse de beaucoup le peu que nous saisissons dans nos rêves, même les plus beaux. De quels dons, si nous savons les lui demander, il nous fait plus riches au réveil ! Mais il n'importe pour le moment: l'entreprise de Valéry dans cette *Agathe,* c'était au fond la même que dans sa prise de conscience du *moi pur,* dont l'importance, j'ai essayé de le montrer ailleurs [14], est extrême pour la pensée contemporaine - à condition que l'on dégage le *moi pur* de cette gangue d'égotisme dont Valéry a trop souvent laissé ternis ses plus précieux diamants. Nous entrons là en effet dans un *yoga* de la connaissance, qui peut conduire par deux voies au moins (négative, du type bouddhique, celle qui aurait convenu à Valéry; affirmative, du type védantique) vers une expérience dégagée d'intellectualité, affranchie des limites de la personne, nettement contemplative, ouverte sur des champs de lumière immobile et infinie qui sont nôtres, qui sont nous: l'âme est là - du moins son reflet !

Les Surréalistes, dans un mouvement de sens contraire, s'en sont remis à la spontanéité pure de l'esprit. Au foyer lumineux, ils ont préféré les étincelles. Non sans dangers, dont le principal est de voir se dissoudre une conscience trop distendue. Certains, pour avoir vécu le surréalisme avec plus d'avidité que tels de ses adeptes particulièrement bruyants, ont fini par la folie ou le suicide. Il n'empêche qu'ils contribuaient utilement à faire craquer une conception et une pratique trop étroites de la vie de l'esprit.

Un Antonin Artaud, qui demeure « sourdement en attente de la part de Dieu dans l'homme », « est de ceux à qui le monument croulant de la civilisation occidentale apparaît comme ruiné surtout par la présomption intellectuelle. Quand il s'engage dans la révolution surréaliste, c'est pour protester contre cet humanisme rationaliste, tenu pour menteur et caduc, et lui arracher l'exercice intégral des valeurs humaines » [15]. Insistons sur ces deux mots, « l'exercice intégral »: ils font écho à André Breton qui, dans le *Premier Manifeste,* celui de 1924, proclamait viser à « la récupération totale de notre force psychique ».

Encore tout récemment [16], André Breton, se retournant vers les origines du mouvement surréaliste, répétait: « La tâche qui s'imposait n'était rien de moins que de « refaire

(14) *Valéry au seuil du yoga. Son expérience du « moi pur » et son échec spirituel,* in *Yoga, science de l'homme intégral,* textes et études publiés sous la direction de J. Masui, aux *Cahiers du Sud,* 1953, pp. 322-340. Sur le même sujet ; une excellente étude, qui utilise des documents nouveaux, vient d'être publiée par Mlle G. Lanfranchi, *Valéry et l'expérience du Moi Pur,* éd. Mermod, 1958.

(15) A. Rousseaux, p. 119.

(16) *Nouvelles Littéraires* du 31 Juillet 1958, entretien recueilli par P. de Boisdeffre.

l'entendement humain ». Dans les domaines de la liberté, de l'amour et de la connaissance *véritable* (non plus seulement par le dehors mais à la fois par le dehors et le « dedans »; d'où la rencontre inévitable de la pensée ésotérique), c'est ce qu'ont voulu ébaucher les surréalistes ». Et il redonnait pour objectif à la poésie, avec Rimbaud, de « changer la vie ».

Les surréalistes s'étaient donc engagés dans ce qui pouvait être, en effet, une grande révolution spirituelle. Malheureusement ils y apportaient une ignorance totale des disciplines intérieures que demande toute révolution, bien plus: la haine de toute discipline. S'il suffisait, pour libérer l'esprit humain, de lui enlever la carapace dont l'ont chargé des siècles de spéculations et de traditions vitrifiées, ils auraient pu espérer la victoire. Mais un esprit qui ne possède pas complètement ses puissances, n'est pas plus libre qu'un fétu de paille dans le vent. On ne se possède que dans un long et pénible travail de dépouillement, dont les étapes rigoureuses sont connues par une expérience trois ou quatre fois millénaire. Qui fait fi de l'expérience se prépare des échecs.

Eût-il consenti à méditer avec plus de méthode sur le jaillissement poétique, le surréalisme se fût rencontré curieusement avec Valéry lui-même. Malgré son horreur du spontané (« le spontané, écrit-il, ne me paraît jamais assez *mien* »), celui-ci a bien dû reconnaître, en face d' « illuminations verbales très impérieuses », que l'action poétique vient dans la création « au contact de l'indéfinissable » qu' « il y a bien chez le poète une sorte d'énergie spirituelle de nature spéciale » qui « se manifeste en lui et le révèle à soi-même dans certaines minutes d'un prix infini » [17].

Curieusement encore, Valéry et les Surréalistes auraient pu se rejoindre dans une préoccupation commune: ce n'était pas moins que de découvrir la loi secrète de l'unité de la pensée. Certes ils ne la cherchaient pas dans la même direction ni pour la même fin. Pour le premier, sa connaissance devait permettre de réaliser à coup sûr, mais par un développement méthodique, l'œuvre d'art parfaite, tandis que les seconds visaient plus loin que l'œuvre et, en définitive, que l'art lui-même.

Ecoutons la façon, rigoureusement exacte, dont André Rousseaux présente l'expérience valéryenne: « Il est en quête, dans *Agathe,* du point merveilleux et mystérieux dont la connaissance rendrait l'homme maître de son propre miracle (...): le point ou l'infini désolant des proliférations naturelles fait place au fini étonnant des œuvres accomplies qui sont du coup des chefs-d'œuvre. En quel foyer la nature, celle de l'homme en particulier, détient-elle ce secret de fixer à des fins immortelles les choses dont la vie naturelle n'étend si bien la profusion que pour la répandre vers la mort ?

(17) Je m'excuse de me référer encore à l'une de mes études, « *Le mystère créateur dans l'expérience poétique de Valéry* (*Revue de la Méditerranée,* n° 68, 1955), où j'ai donné la provenance de ces textes.

L'humanisme qui décèlerait ce point là consacrerait le triomphe de l'homme » [18].

Au fond, ne serait-ce pas là vérifier sur un cas particulier la loi plus large à la recherche de laquelle songeait André Breton ? Rappelons un texte qui mérite de rester dans l'histoire de l'esprit occidental : « Tout porte à croire, écrivait-il dans le *Second Manifeste,* qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point » [19].

Une fois atteint ce point de l'esprit, en effet, c'est à une vision unitive totale que l'homme serait parvenu. Il n'aurait plus alors à exercer d'activité synthétique, à unir des concepts contradictoires au moyen d'un concept supérieur, s'il philosophe ; à imposer au multiple naturel l'unité de l'œuvre d'art, s'il poétise. Ce serait désormais affaire de *percevoir* une unité vivante dans un acte de vie. Ce dont André Breton avait d'ailleurs conscience, ce me semble, lorsqu'il poursuivait la même page : « On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter (*au surréalisme*) un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est *à fortiori* celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre ». Texte de parenté taoïste plus encore qu'héraclitéenne.

●

Il est donc bien vrai : la littérature du XX^e^ siècle, de tous côtés, fait craquer la « littérature ». L'humanisme nouveau qu'elle nous incite à découvrir ne peut trouver son plein épanouissement que dans une *vue* intégrale qui unisse tout l'homme à tout l'univers. C'est à dessein que je choisis le mot *vue* pour le préférer à celui de « conception » ou de « synthèse » ou de « système ». Là où nous disons « doctrine », l'Inde dit *darshana,* « action de voir, vue » [20]. La tonalité des deux expressions est tout à fait différente.

C'est précisément un *darshana* que « la vision du P. Teilhard de Chardin » [21], dont André Rousseaux montre avec force la valeur « humaniste », en ce sens profond du terme. « Le P. Teilhard délivre l'homme moderne de l'alter-

(18) Op. cit. p. 35.

(19) Texte qui date du 15 Décembre 1929. Déjà le *Premier Manifeste* (1924) disait, avec moins d'ampleur : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité* si l'on peut ainsi dire. »

(20) D'une racine *drsh* qu'a conservée le grec poétique *derkomaï,* « je regarde ».

(21) Tel est le titre d'un des chapitres d'A. Rousseaux.

native où la science semblait devoir l'enfermer : soit garder l'illusion de sa prééminence dans l'univers, mais en dépit des démentis scientifiques qui semblent lui être infligés ; soit consentir à abdiquer l'orgueil du vieil humanisme, et à se contenter désormais, au sein de la Nature trop bien connue, d'une place incertaine et humiliée. Le P. Teilhard, lui, voit au contraire les données scientifiques les plus neuves et les mieux confirmées révéler un ordre du monde centré sur l'ordre de l'homme » [22].

Trouver à l'homme une place dans l'univers, trouver un sens à la marche de l'univers. Voilà qui dépasse à la fois, aussi longtemps que ces disciples avancent en ordre dispersé, la littérature, la science, la philosophie, la théologie (si l'on dit « sens de l'univers » on retrouve l'ombre de Dieu projetée sur la phrase). Voilà qui requiert une conquête par l'homme de toutes ses puissances intérieures. *Avec quoi cherchera-t-il s'il ne s'est pas d'abord trouvé ?* Mais comment se trouvera-t-il s'il ne sait pas réunir et pousser jusqu'à leur terme toutes les voies de l'expérience intérieure ? C'est bien pourquoi Shri Aurobindo, tout en poursuivant dans *La Vie Divine* une « vision » du monde souvent voisine de celle qui, un peu plus tard et de façon indépendante, sera avancée par le P. Teilhard, écrivait parallèlement sa *Synthèse des Yogas*.

Nous voilà au pied du mur : vision du monde, discipline de l'âme. Pour être le moteur d'une civilisation nouvelle qui puisse s'étendre un jour à la planète entière, l'humanisme nouveau doit répondre à autre chose encore qu'à des exigences d'intellectuels et de pédagogues. Il doit exprimer d'abord la connaissance plus profonde que l'âme humaine est en train de prendre d'elle-même. Il doit lui apprendre ensuite à se posséder. Sans quoi il ne donnera pas réponse à tous ses besoins, il échouera à la satisfaire, encore plus à la guider [23].

L'humanisme gréco-latin est trop court pour l'âme occidentale depuis le christianisme ; on peut se séparer de ce dernier, il ne nous en reste pas moins qu'il nous a laissé une connaissance de la vie intérieure aux dimensions de laquelle ne s'étendent pas les structures profondes de la culture antique. L'humanisme chrétien, à condition que le christianisme se rénove plus profondément qu'il ne l'a fait encore, conservera sur lui l'avantage de rassembler l'univers, l'homme et Dieu dans une explication totale. Se veut total aussi l'humanisme marxiste, et c'est bien ce qui lui donne une si forte prise sur les intelligences qui peuvent trouver dans le matérialisme une explication suffisante de l'homme. Etait sans doute total, dans les conditions de la Chine classique, l'humanisme

(22) Op. cit. pp. 161-162.

(23) La dégradation profonde de notre enseignement, si l'on veut voir le fond des questions, tient à ce qu'il ne constitue pas une dialectique ascendante qui conduise l'esprit à une vision unitive des connaissances et à la possession de soi. Ni métaphysique au couronnement, ni sagesse. Au terme de ses études, le jeune esprit ne sait ni son savoir ni lui-même. Certains se sont suicidés pour avoir aperçu dans un éclair cet état d'affreuse déréliction.

confucéen ; et la façon dont l'écriture associait l'idée, la dextérité de la main, la satisfaction de l'œil, contribuait à en faire une discipline singulièrement intégrale. Confessons que nous resterons de pauvres êtres devant les civilisations futures, que nous serons simplement les liquidateurs, les « bradeurs » de la nôtre, si nous ne savons pas apprécier, réunir, multiplier les présents, déjà éclatants, que nous offrent, parmi nos contemporains, quelques esprits majeurs.

La recherche, l'invention d'un « homme nouveau » ne mobilisent pas seulement, ni même principalement, les Diogènes à lanterne noire de la philosophie philosophante ou les poètes de poche à fulgurations trop courtes. Veut-on promouvoir un homme de chair et non d'abstraction, qui palpe le monde à la fois par les sens et par la vision intérieure, qui se sache à la fois unifiant et unifié dans un univers lui-même vivant, dans un univers tout vif, c'est l'effort de tout homme conscient et l'effort de tout cet homme qui sont requis.

Je n'irais pas jusqu'au bout de ma pensée si je ne disais pas qu'à mon sens - à côté de la poésie qui doit rester un mode d'exploration intérieure entre les mains de ceux qui se sentent vocation à cet effet [24] - une renaissance de l'invention métaphysique et théologique, un renouveau du prophétisme sont des nécessités urgentes, qui concernent la littérature et les arts tout autant que la vie religieuse. On n'a jamais bâti une civilisation que sur la roche du sacré.

Ce n'est pas ici le lieu d'instituer un débat sur l'évolution de notre conscience religieuse [25] ; mais l'humanisme qui aura le plus de chances de former pour quelques siècles l'âme de la planète, ne serait-il pas celui qui saurait rapprocher les grandes traditions spirituelles de nos continents, voire les floraisons nouvelles du génie religieux, au lieu de les opposer ou simplement de les tenir enfermées dans de jalouses limites ? Non qu'il s'agisse de tout mêler dans des syncrétismes inefficaces. Mais la faculté d'accueil, l'ouverture toujours plus grande à la lumière ne sont-elles pas les premiers signes auxquels se reconnaît une âme en voie de « délivrance » ou de « salut » ? L'admiration et l'amour réciproques entre gens qui suivent des chemins spirituels différents doivent-ils rester le privilège de rares initiés ou devenir un trait normal de l'esprit humain ?

●

Voici le moment de proposer à la discussion, en matière de résumé, les propositions suivantes :

---

(24) Je ne veux pas dire par là qu'il n'y ait pas d'autres usages légitimes de la poésie.

(25) Je l'ai entamé, de façon bien insuffisante, dans une « Lettre sincère aux chrétiens sincères » publiée par *France-Asie*, Janv.-Févr. 1955.

I. - Un humanisme intégral doit offrir à l'homme la possibilité de renouveler sa connaissance et sa possession de soi, d'élargir son ouverture aux cultures humaines, de se trouver une place harmonieuse dans l'univers.

II. - La « récupération totale de notre force psychique », parallèle à la présente conquête des énergies naturelles, indispensable pour l'équilibrer, suppose que les diverses voies d'expérience intérieure soient étudiées et approfondies avec autant de soin que l'ont été les techniques de la puissance matérielle.

III. - La poésie reste un moyen privilégié d'exploration interne, de communication et de révélation. Mais elle ne peut sans péril essayer de suppléer ses sœurs, la mystique et la métaphysique, qui, à leur tour, ne sauraient se passer d'elle. « Changer la vie », c'est l'effet du travail de tout l'homme sur lui-même par toutes les voies spirituelles.

IV. - Un humanisme intégral ne peut plus être une doctrine fermée. Il admet, comme une nécessité et une richesse, la multiplicité des cultures, des voies et des vues, mais tend à une vision unifiante, toujours en approfondissement, que corrige sans se lasser le travail des générations successives, liées par le respect de cet effort tant de fois déjà millénaire.

GABRIEL GERMAIN.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

LA CRITIQUE JUSTIFIÉE [1]

« La critique de la poésie est une absurdité ». Gabriel Bounoure, citant Novalis, surenchérit sur l'opinion du Romantique allemand : « Nous ajouterons : une absurdité inutile, car, selon la juste observation de Groethuysen : « Les grandes personnes comprennent si mal ce qu'on leur dit ! Il faudrait ne parler de poèmes qu'aux enfants ! De tels rappels à la modestie sont indispensables ».

Rappel à la modestie, c'est très précisément ce qu'il fallait dire, et la qualité essentielle de la démarche critique de Gabriel Bounoure est sans aucun doute cette modestie. Elle se reflète dans le titre même de ce recueil d'études : « Celui qui prend l'audace de se croire fraternel avec les poètes... Qu'il sache bien que ses jugements sont toujours conjecturaux et aventurés, *Devant le porche silencieux de l'œuvre poétique, ils ne sont que jeux de marelles, essais pour conduire, en sautillant comme un boiteux, le caprice d'un palet dans un damier tracé par la raison.* Le poème est cette parole contagieuse qui advient à partir d'une origine magique et met en branle un temps qui lui est propre. Mais la réflexion critique tente de déterminer cette origine et de retrouver le lieu et le tracé de cette percée, au moyen de repères plantés sur le temps des autres, le temps de l'histoire, de la psychologie et de la culture. Peu de chances pour que ces deux opérations de sens inverse se rencontrent et coïncident ». On voit que la prudence critique de Bounoure, si louable soit-elle, étant donnés ses prémisses, ne s'en fonde pas moins sur un postulat,

(1) *Marelles sur le parvis.* Essais de critique poétique, par Gabriel Bounoure (Plon).

à savoir l'existence de deux plans de la pensée qui ne sauraient coïncider. En partant d'une telle hypothèse de travail le critique évite-t-il sans doute le péché contre la poésie mais on est en droit de se demander s'il ne fait pas bon marché d'une prérogative essentielle de sa fonction, s'il ne se dérobe pas à un devoir. En ce sens Bounoure marque la transition entre la critique proprement littéraire sinon littérale, magistrale au sens propre puisque le critique assumait le rôle de *magister* régentant les poètes, et une critique objective, épistémologique, se fondant sur le texte seul et rendant compte du fonctionnement du poème.

Comme toute sa génération il met l'accent sur le mystère poétique, sur la dignité du poète, mais il ne s'applique pas plus à élucider celui-ci qu'il ne se préoccupe vraiment de fonder celle-là. A vrai dire l'une comme l'autre de ces valeurs sont des données invérifiables, de purs articles de foi qui fondent la religion de la poésie. Il va de soi que la critique « littéraire » devient impossible. A cette adhésion proprement mystique ne correspond pas pour autant une critique purement impressionniste. Ce ne sont point les seules apparences de la critique traditionnelle qui subsistent, c'en est aussi l'appareil, mais on en a changé le signe. Là est la différence entre les manifestes des petites revues de jadis et les études solidement argumentées de la critique de soutien telle que la pratique Gabriel Bounoure.

Cette critique de soutien pratique en fait les mêmes méthodes que la critique universitaire. Sous l'impact de la révolution surréaliste, dont l'originalité fut précisément d'asseoir la plus totale liberté sur des démarches rigoureuses et logiques, celles de la dialectique d'André Breton, la critique universitaire ne s'est pas désintégrée, elle a simplement pratiqué une « reconversion ». De cette reconversion les essais de Bounoure nous proposent un exemple hautement satisfaisant. Bounoure en effet s'il ne s'attache pas toujours d'assez près aux textes eux-mêmes, s'il met davantage l'accent sur la création poétique que sur le phénomène de rayonnement du poème, ne se perd pas dans les subtilités du psychologisme ou dans les divagations du moralisme. Dans toutes ses appréciations il maintient un difficile équilibre entre la nostalgie d'une certaine beauté formelle, sans pour autant parvenir à proposer une esthétique nouvelle, et son souci d'affirmer l'autonomie d'une expérience poétique dont il mesure pourtant qu'elle est un mode d'expression, appartenant comme tel à la littérature. Nul n'a mieux reflété que Gabriel Bounoure qui les a vécues de par sa formation universitaire ces contradictions internes, ce déchirement de la poésie contemporaine. Et que s'il donne par moments l'impression de « siéger au plafond » en situant dans l'empyrée les données d'un problème que la tâche de la critique semble être de ramener sur la terre, de rationaliser, il importe peu, et on ne saurait l'accuser de « mystification ». Il a rempli par là la tâche que lui assignait

un moment de l'histoire des idées. Il convenait de faire place nette, de balayer les préjugés des « bas-vivants », de préparer le lecteur à accueillir le message des poètes. On a beau dire que la critique de la poésie est absurde, car un poème, du moment qu'il est réussi, se passe de commentaires, ce n'est là qu'une évidence logique et rien n'est moins sûr dans la pratique. Il est fort possible que les poètes n'aient pas besoin de critiques, encore qu'il leur soit utile de connaître les réactions de leurs lecteurs les plus attentifs, mais il est en revanche parfaitement impossible sans la critique de soutien de corriger le décalage qui existe toujours entre une génération qui lira les meilleurs d'entre eux. On croit généralement que la « découverte » des Surréalistes et de leurs grands ancêtres au cours des années 40, par ce qu'il est convenu d'appeler le grand public est le fait des événements. Ceux-ci n'ont joué qu'un rôle accessoire. Les lecteurs moyens n'auraient pas reconnu en ces poètes une sensibilité proche de la leur si, pendant près d'un quart de siècle, des essayistes comme Gabriel Bounoure n'avaient pris soin de défendre, de justifier la poésie de leur temps : « *Peut-être ne nous est-il pas permis de comprendre entièrement cette opération qui rend présentes l'une à l'autre l'ombre de la mort et la lumière de l'esprit, le réel et l'irréel. Du moins dans cette région très lointaine naît un nouvel espoir pour notre civilisation non civilisée. Ce qui se dit à travers le poème compense seul l'événement de mort qui assiège l'homme individuel et l'homme collectif. Partout autour de nous les choses rompues, les villes en ruines, l'intimité détruite, les âmes désintégrées ; tout est brisé. et l'être lui-même, à sa source, ne serait-il pas atteint ?*

L'herbe et le temps ont la même peine (Schéhadé).

« *Ainsi dans le poème moderne, se joue, visiblement ou invisiblement, toute l'aventure humaine. Dissimulée ou non, sa fonction est de tout renationaliser dans la patrie de l'origine sacrée et de l'esprit. Sa fonction est de démontrer que la parole de l'homme, elle aussi destructrice ou avilissante, reste quand même la louangeuse, la glorieuse, la transformante. Venant de plus loin, allant plus haut que l'on ne peut dire, la poésie intervient contre la fatalité universelle, contre le froid qui gagne la terre.* »

Mon propos ne saurait être de commenter les commentaires de Bounoure, d'entamer une discussion point par point de ses conclusions. Il n'en est point qui ne se justifie par la seule hauteur de vue de sa position. De là vient qu'il fait des réserves sur Valéry, reprochant à M. Teste d'avoir « trop voulu ramener la poésie au monde des moyens et des fins, des tâches et des actes, des combinaisons concertées de l'intelligence ». A Valéry il préférera Rilke, Jouve, Schéhadé, « ces valeurs étranges du chant et de la prière... ce lointain royaume impersonnel qui s'ouvre en dernier lieu à la personnalité unique et ombrageuse du poète. « Il serait vain d'exiger

d'un recueil d'études s'échelonnant sur un quart de siècle qu'il constitue une histoire exhaustive ou systématique de la poésie contemporaine. A vrai dire, seule l'introduction est capitale, répondant à toutes les objections possibles, illustrant une conception subtilement nuancée de la poésie pure qui n'a plus grand chose à voir avec celle de naguère. Les grandes études sur la « génération de 1910 », notamment Suarès et Gide, restituent souvent par opposition l'itinéraire spirituel de Bounoure. On retrouve partout d'ailleurs des notations autobiographiques, ayant parfois allure de poème, qui montrent comment le fait d'avoir vécu en Orient, au Liban et en Egypte, a influencé la critique de Bounoure « de plus en plus séduit par la nudité de l'âme, la pureté active de l'essence, la sveltesse de l'Islam, la brûlure de ces mystiques qui s'offrent à la « destruction du temple », ardents à « s'évader du monde par en haut ». Proche de Rilke, plus proche de Nerval que de tout autre poète-critique français, il a su saluer bien avant qu'ils ne se fussent affirmés des poètes fort différents de lui, Michaux par exemple; il a eu le mérite d'accéder à la compréhension de Char (« J'ai compris que cet espace embrasé était la poésie même, dévorant les demeures, s'affirmant seule demeure. Il fallait ce combat pour donner naissance à la rose »). Il ne semble pas toutefois qu'il ait vraiment apprécié, du moins dans leurs premiers recueils, les seuls dont il traite, le pathétique de Gaillard ou de Desnos. C'est qu'il se défie de la sensualité et même de la sensorialité. Partant du principe des « origines sacrées du langage », et l'on s'étonne un peu qu'il n'ait pas traité de Milosz ! Bounoure admet l'obscurité du poème, « une opacité pleine de significations en lutte... qui traversent le poème comme des veines de lumière obscure ». Il convient qu' « il n'est plus guère possible d'interroger l'œuvre selon les anciens critères humanistes, règles et critères du passé (car) la grande œuvre moderne naît en quelque sorte au sein d'elle-même », mais il ne s'en élève pas moins contre l'illusion surréaliste de l'écriture automatique. La poésie moderne suit « un sentier au bord de l'abîme » car la poésie ne peut se passer de « la preuve de l'art » sous peine de demeurer balbutiement. « Trop d'écrivains aujourd'hui semblent abuser de l'imprudente autorisation de Rimbaud dans la *Lettre du Voyant:* « Si ce que le poète rapporte de là-bas est informe, il donne de l'informe. « *Mais il est inutile que le poète nous apporte de l'informe: il y en a bien assez comme cela* ». Constatation courageusement non-conformiste, et Bounoure nous déconcerte un peu quand après avoir nettement posé la question de la forme il l'élude en faisant uniquement appel à l'expérience: « Où trouver le critère entre l'œuvre et le balbutiement ? Il n'est pas d'autre critère que la lecture et la relecture: - *pas d'autre critère qu'un long usage pour découvrir quel tracé relie dans l'œuvre la profonde origine à l'affirmation d'une présence durablement agissante* ». C'est là itinéraire de fuite;

l'idée est vraie mais c'est en appeler au jugement de l'homme de goût, averti de la nature de la poésie, c'est toujours se situer sur le plan du psychologisme, ce n'est pas même une recette phénoménologique, encore moins une démarche d'esthéticien. Bounoure cite Breton: « *Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie* ». Jusqu'à nouvel ordre la mission de la critique n'est-elle pas d'épargner cette peine aux lecteurs ? Il est vrai que pour Bounoure il suffit de faire entendre l' « appel » d'une poésie que « nous ne pouvons nous empêcher d'entendre comme une parole devenue vraie qui désigne la région où tend notre voyage », et il dépouille ce qu'il est convenu d'appeler le critique pour proclamer: « Disons que la poésie de notre temps est la plus belle en tant que la fleur de feu de nos jours qui brûlent, et brûlant, se consument ». Ce n'est pas abdication, ni même générosité, c'est l'aboutissement logique d'une expérience critique menée en profondeur « *quand, cessant de considérer les poèmes comme des objets-témoins du monde culturel, nous nous proposons de trouver leur vérité secrète, celle qu'enferme leur solitude* ». Ainsi conçue la critique n'est plus enseignement « ex cathedra », mais ascèse et participation. Nul ne remplit de façon plus exemplaire, plus inspirante que Gabriel Bounoure, « cette fonction où l'on se fait sans orgueil serviteur du Sacré ».

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTS

CONNAISSANCE DES SCYTHES

Jusqu'à nos jours l'histoire officielle a fait le moindre cas des Scythes. Comment en effet pouvait-elle ranger dans ses casiers ce peuple à peu près inconnu, qui n'avait pas d'écriture, de temples ni d'état, ces nomades sans feu ni lieu qui depuis le IV^me^ siècle avaient disparu, on ne savait trop où ni comment ? Cependant Hérodote leur avait accordé une telle importance et estimait à tel point leur rôle politique qu'il avait consacré aux Scythes un livre entier de son Histoire. Mais Hérodote n'était pas cru, la science conformiste ne lui accordait aucun crédit... Il y avait bien la collection extraordinaire d'objets trouvés dans des tumuli sibériens, constituée par le tsar Pierre le Grand, et certaines fouilles faites en Russie durant le XIX^me^ siècle (1). Mais la Russie était loin, et puis la mode, l'optique historique et esthétique, étaient au classicisme Winckelmannien.

Aujourd'hui nous avons singulièrement évolué. A côté d'une histoire écrite et stratifiée, dûment homologuée pourrait-on dire, notre curiosité s'est portée sur ces grands mouvements perturbateurs de l'histoire, sur ces sortes de dérangements, à l'échelle continentale, qui troublent justement sa sédimentation. Expansion du peuple des mégalithes, migrations celtiques et aryennes, invasion des Hyksos, invasions barbares, raids des Normands et des Mongols : depuis le troisième millénaire avant notre ère jusqu'en plein Moyen Age ces grands mouvements se sont succédés dans les eaux déjà agitées de l'histoire, pour en perturber le cours. Leurs origines sont souvent très mal connues, il est malaisé d'en découvrir les raisons comme d'en suivre avec précision les traces. On a l'impression qu'ils partent quelquefois d'un glissement local, gagnant et s'amplifiant de proche en proche jusqu'à se transformer en une véritable « avalanche historique ». Sans doute ces envahisseurs ont semé partout la ruine et le saccage. Ils ont balayé des empires et des civilisations. Ils ont bouleversé de fond en comble le « monde stable ». Mais aussi ils ont provoqué des chocs et ont apporté à ce monde des forces nouvelles contraignant les civilisations à se reprendre, à s'orienter

(1) Notamment en Crimée par l'émigré français Dulrux, directeur des salines de Kertch.

autrement, à recréer. Quelque destructeurs dans l'immédiat qu'ils aient été, ils ont été également potentiel de regain par rapport à la sclérose politique. Bref ils furent l'antidote contre la stagnation des états, excessif peut-être, mais nécessaire, sinon souhaitable.

Tous ces peuples « barbares », déferlant sur un monde qui cherche son équilibre et tend à un certain immobilisme, ont-ils fait reculer la civilisation, comme on disait naguère, ou ont-ils vivifié l'histoire ? Nous ne pouvons plus aujourd'hui donner à cette question la réponse tranchante que l'on aurait faite il y a seulement cinquante ans. Nous hésitons. Nous tergiversons. Nous demandons à réfléchir. Mais pour beaucoup d'entre nous ces hommes sans mémoire, aux navires inconnus, aux chevaux imprenables, aux coutumes étonnantes, se sont imposés à l'histoire et à l'esthétique. Disons aussi que leur mélange de grandeur et de sauvagerie, de faste et de brutalité, leur gloire exercent sur nous une véritable fascination. Un René Grousset a plus que nul autre contribué à faire basculer une histoire européenne trop commode, trop « bourgeoise », en la rappelant à ses grandes peurs oubliées et au vent des galops venus d'Asie.

Car chaque jour davantage nous nous rendons compte qu'aux époques anciennes l'Asie a pesé sur le cours historique de l'Europe. Le destin de celle-ci aurait-il été en définitive, par un effort pénible et continu, de se dégager de sa situation vassale de cap d'un immense continent, pour imposer sa vocation continentale propre ? La continuité de la steppe eurasienne, les vagues de hordes et de peuples se bousculant les uns les autres ont amené ce mouvement sans fin, cette incessante poussée vers l'Ouest que constate l'Histoire. L'Europe peut tirer fierté de l'avoir contenue. Mais elle ne saurait oublier qu'elle en a été marquée, et que spécialement son art en formation durant le haut Moyen Age en a subi l'influence, peut-être plus profondément que l'on croit.

Il est significatif que le premier volume d'une collection consacrée à l'archéologie et à l'origine des civilisations soit un livre sur les Scythes. Il témoigne à la fois de la curiosité de notre temps pour les nomades mal connus de l'Asie et de notre désir de placer leur histoire et leur art dans le contexte universel, de les intégrer à un fond de civilisation général. L'ouvrage de Madame Tamara Talbot Rice est le seul ouvrage accessible en français sur la question. Son intérêt est donc exceptionnel. D'autant qu'il fait état des résultats des fouilles faites ces dernières années par les archéologues russes en Russie Méridionale et en Sibérie. Ces fouilles ont permis de multiplier et de renouveler complètement nos connaissances sur les Scythes. De vérifier les renseignements précieux donnés par Hérodote qui n'était pas décidément un radoteur ni un colporteur de légendes. Mas aussi elles ont conforté le sens patriotique et racial russe en donnant aux Scythes la plus grande importance dans la formation des anciens Slaves. Les

Russes peuvent aujourd'hui rejeter avec un certain orgueil la croyance jusqu'ici commune que leur civilisation primitive a été créée par des Varègues, marchands Vikings venus de Suède, et par des immigrants de Byzance. Les « ancêtres » scythes, tout en reculant dans l'antiquité leur culture, la rendent plus autonome des « civilisateurs » européens de l'Ouest, l'accrochent en définitive à l'Asie. Ainsi aujourd'hui, et par un singulier retournement, le trésor scythe de Pierre le Grand qui pourtant voulut « occidentaliser » la Russie, exhibe derrière les vitrines du musée de l'Ermitage les joyaux *asiatiques* de la couronne slave.

Quels sont-ils donc ces Scythes, sortis à présent de la légende grâce aux archéologues ? Certes leur origine n'est pas encore éclaircie. Il faut admettre simplement comme vraisemblable l'hypothèse de Minns et de Geza Nagy qui voient en eux un peuple ouest-sibérien, plus précisément altaïque. Du moins nous savons que le mouvement général de populations qui amena les Scythes jusqu'en Europe fut déclenché au IX^me^ siècle avant J.-C. par un empereur chinois. Sa campagne militaire pour éloigner des confins de la Chine les Hiung-Nu, ancêtres des Huns, entraîna une formidable poussée des tribus et des peuples les uns contre les autres. La steppe toute entière se mit en marche vers l'Ouest. Pris dans la bousculade, les Scythes finirent par atteindre au VIII^me^ siècle la Russie méridionale et les frontières de l'Assyrie. Au siècle suivant l'Asie mineure tremblait devant eux et ils inquiétaient même l'Egypte. Cent ans plus tard, ils obligèrent Darius, qui voulait les réduire, à une retraite précipitée. Durant un millénaire, ils occupèrent toute la région occidentale de la mer Noire, du Don au Danube, tenant et contrôlant le commerce du blé, poussant des pointes à travers les Balkans et jusque dans les pays baltiques, entretenant un immense courant politique et culturel, de la Chine jusqu'au cœur ou presque de l'Europe. Enfin, amollis sans doute par leur contact avec les Grecs, ils furent submergés et détruits, avant le IV^me^ siècle de notre ère, par de nouvelles invasions, de Sarmates d'abord, puis de Goths. Le monde civilisé les oublia dans la terreur de la ruée barbare du V^me^ siècle.

Ces hommes oubliés, on peut à peine mesurer aujourd'hui ce que leur art a eu d'étranger et d'original par rapport à l'art de l'antiquité classique, qui en fut le contemporain :

1° Par sa création plastique proprement dite. Tout l'effort de l'art antique, qu'il soit égyptien, assyrien, grec, étrusque ou romain, se porte, par une lente élaboration historique, vers la figuration naturaliste. Une sorte d'empire de plus en plus grand de l'objet et de son imitation sur les formes. Au contraire l'art scythe se présente immédiatement comme un style fort, dénué de toute évolution. Les formes l'emportent sur l'objet ou la figure. Conception abstraite, non pas de formes pures mais de formes contraignantes du sujet.

2° Par ses moyens de diffusion. Les Scythes ont eu à

leur disposition la manière alors la plus rapide, *sur le continent,* pour aller d'un pays à un autre: le cheval. Non pas le cheval pour porter ou traîner des charges, ni pour intervenir dans les batailles. Mais le cheval galopant de jour et de nuit dans les steppes et les plaines, capable avec son cavalier de couvrir en un temps réduit des distances incroyables pour l'époque.

Le nomadisme scythe a tout à coup porté à une échelle démesurée - celle des continents et non plus des peuplades - la valeur et l'importance du colportage des objets. Pas de grande sculpture ni de peinture, pas d'architecture, et pour cause, chez les nomades. L'art scythe se réduit à l'*objet,* celui que l'homme emporte sur son cheval pour cheminer, pour se nourrir ou pour combattre: vases et armes, pièces pour orner les selles, les harnais, les carquois, les boucliers, les ceintures, les vêtements. Voilà notre attention attirée une fois de plus sur l'immense intérêt dans l'histoire de l'art, pour la pénétration des cultures et leurs influences mutuelles, des objets transportables, souvent fragiles. De même que les plaques, les cuirs, les feutres et les tapis scythes, les bijoux, les livres, les étoffes, les ivoires, les verreries ont joué un rôle capital dans les échanges culturels internationaux jusqu'à la fin du Moyen Age. Mais les objets scythes ont passé, dans l'antiquité, avec une vitesse alors nouvelle et stupéfiante d'un point à un autre de l'Asie et de l'Europe. Ils ont touché des peuples qui s'ignoraient les uns les autres. Ils ont pris aux uns et donné aux autres, et réciproquement. Ils ont créé, entre les pôles les plus divers, une sorte de courant, traduit matériellement par des formules stylistiques dont les influences se sont prolongées bien longtemps après la disparition de l'histoire des infatigables cavaliers venus de l'Altaï.

Car c'est là un des côtés les plus attirants, les plus mystérieux de l'art scythe. Durant des siècles et des siècles ses *motifs migrateurs* persistent en Asie comme en Europe, poursuivent leur étrange aventure dans des alternances de continuité et de discontinuité, participent tantôt en surface et tantôt en profondeur aux arts de peuples qui n'avaient souvent eu avec eux que des contacts hypothétiques, ou pas de contacts du tout, ou qui paraissaient les avoir oubliés. Singulier héritage des Scythes. En Chine, la plupart des animaux figurés, et spécialement le dragon, les plaques en bronze de la dynastie Han, identiques à celles des nomades. En Scandinavie tout l'art des Vikings et même les stèles chrétiennes au XI^me^ siècle. En Germanie, en Gaule franque, en Bretagne, les joyaux celtes et saxons, en bronze et émail, qui reproduisent, mille ans après, l'oiseau de Kelermes du musée de l'Ermitage. Même inspiration chez les sculpteurs et les enlumineurs d'Irlande et d'Angleterre, au VI^me^ et jusqu'au XII^me^ siècle. Lointaines résonances aussi chez les artistes romans et encore de nos jours, dans les broderies populaires russes ou balkaniques.

On a ainsi l'impression que si l'art scythe a imposé une stylisation particulière, durant le millénaire de son existence historique, à des peuples directement en contact avec lui, il a ensuite fonctionné, pendant presqu'un millénaire, comme un *répertoire sous-jacent de formes* dont la vitalité est un fait esthétique préoccupant.

Le nomadisme scythe a encore un autre caractère. C'est un certain éclectisme de son goût. Le rude cavalier des steppes, chaque fois qu'il est entré en rapports avec une civilisation urbaine, a été ébloui et séduit par son raffinement. Sa sauvagerie et sa violence n'étaient pas exclusives d'un appétit effréné de luxe. Le besoin immédiat du parvenu - parvenu de puissance - de se servir du luxe, de se l'approprier, de l'intégrer brutalement à son austère dureté. Les Scythes ont porté des bijoux assyriens, ils ont garni leurs tentes de merveilleux tapis persans, ils ont plié en quatre sous leurs selles les plus délicates soieries chinoises, les chantoungs brodés d'oiseaux et de fleurs, et ils ont mis dans leurs tombeaux les vases d'or ciselé fabriqués à leur intention par les meilleurs artisans ioniens.

Ils n'ont pas choisi. Ils ont pris indifféremment tout ce qui resplendissait de richesse par l'éclat du métal, la couleur de l'étoffe ou la préciosité de la matière. Ils ont mené grand train, tout en demeurant durs et cruels, par intraitable nécessité. Leur insociabilité s'est assouplie peut-être au contact de la civilisation hellène. Ils sont devenus propriétaires terriens, ils ont construit une ville mais ils sont restés sauvagement scythes. S'ils collectionnaient les bibelots grecs, s'ils se parfumaient dans les palais de marbre, ils s'essuyaient les mains dans la peau scalpée de leurs ennemis et buvaient dans leurs crânes. Certes à Néapolis, la ville scythe de Crimée, le sarcophage de la reine est surchargé de colonnettes, de griffons et de sphinx, de guirlandes et presque de pompons pompéïens. Mais ailleurs, en Asie, au « Pays des tombeaux » dont parle Hérodote, sur le tertre du roi enseveli avec ses concubines, ses écuyers et ses montures sacrifiés pour ses funérailles, les Scythes ont dressé sur des fourches cinquante cavaliers et cinquante chevaux étranglés, horrible cavalerie empaillée montant dans le vent de la steppe une terrifiante et grandiose garde funèbre.

Ces hommes ont touché les peuples et les lieux les plus différents de l'antiquité, Hittites, Caucase, Assyrie, Perse, Asie Centrale, Turkestan, Sibérie du Nord, Chine, Celtes, peuples baltiques, grecs, étrusques peut-être. Ils ont mêlé l'hédonisme à la barbarie, et le mauvais goût du parvenu à la plus grande beauté archaïque. Ces hommes qui se sont tatoué le corps de combats d'animaux, qui ont coiffé leurs chevaux de masques de feutre et d'or surmontés de cornes de cerfs, nous ont laissé les témoignages d'un art fascinant.

Madame Talbot Rice pense que les créations plastiques des Scythes relèvent moins d'un art que d'un style. Faut-il tenter

à cette occasion de différencier les deux notions, qui souffrent parfois de quelque imprécision ? On pourrait dire qu'un art se constitue à la fois par une sorte de resserrement d'un milieu géographique, social, culturel, politique et religieux, et par une évolution continue dans le temps tendant à organiser un domaine esthétique propre. Le style naîtrait de certains caractères marquants, imposés par un milieu et par une époque comme des signes dominant la création individuelle et susceptibles de rayonnement spatial. Or les Scythes se sont trouvés dans des conjonctures ethniques et historiques qui ne leur ont pas permis d'avoir un art dans le sens, peut-être arbitraire, où nous l'avons défini. Une aire géographique illimitée, en tous cas infinie : la steppe, de la Mandchourie à la Hongrie. Une unité de culture intangible dans le temps, déterminée par les conditions de vie toujours semblables des nomades. Déplacements des hommes dans l'espace et immutabilité de leurs mœurs et de leur esthétique dans le temps, voilà le grand paradoxe scythe : « ce mouvement dans l'immobilité est quelque chose de remarquable et d'unique », écrit Maurice Bell [2].

Si l'on admet qu'un art doit se fixer dans l'espace et évoluer dans le temps, alors l'art des Scythes *procède exactement du contraire :* il a des évolutions dans l'espace et il est fixé dans le temps. Serait-ce la définition d'un style ?

Quoiqu'il en soit le génie artistique scythe a agi :

1° Comme collecteur de formes appartenant à des cultures différentes ;

2° Comme catalyseur d'un style original dont la source pose un problème intrigant ;

3° Comme diffuseur de ce style dans une aire d'une étendue colossale.

Les nombreuses reproductions, dans le texte et hors texte, données par Madame Talbot Rice, permettent de préciser les caractères d'un style axé sur la représentation de l'animal.

D'abord la volonté géométrisante ou abstractive des formes. Les sujets sont comme enfermés dans des courbures et des recourbures, tendant au cercle et à l'S le moins ouvert possible. Ces formes sont essentiellement rythmiques et dynamiques. Elles évitent le statisme de la ligne droite. Ramassées sur elles-mêmes, elles se répètent dans leur mouvement, elles grouillent dans un mouvement girant autour d'un noyau sensible. Car c'est en quelque sorte le centre de la vitalité animale que les artistes scythes ont recherché, son point de profusion, de foisonnement, de frénésie. Les membres tordus et emmêlés des animaux, dont l'extrémité de l'un devient parfois la partie d'un autre, témoignent aussi du besoin de remplissage, de l'horreur du vide, au contraire du « champ », de l'aération autour des formes de l'art grec et de la plupart des arts de l'antiquité classique. Dans le même sens, les

(2) *Druides, héros, centaures*, Plon, 1955, page 107.

techniques scythes du grainetis, de l'incrustation, du cloisonné cherchent à empêcher par une décoration minutieuse la vacance de toute surface.

Qui pouvait mieux que ces éternels chevaucheurs s'attacher, avec une espèce d'obsession, à rendre dans la rigueur et la force géométriques, la forme et le mouvement des animaux qu'ils poursuivaient dans la steppe ? On s'est étonné de voir des sculptures ou des dessins scythes représenter l'animal avec l'arrière-train « retourné », pattes en l'air. Ne serait-ce pas un exemple du réalisme intellectuel de l'artiste nomade ? La synthèse du mouvement, *pour le cavalier qui tourne autour de l'animal,* est faite précisément de ces deux postures, anormales vues d'un point immobile, normales vues d'un cheval.

Nous avons dit que la création artistique scythe pose, quant à ses sources, un difficile problème d'investigation. Certes l'origine des divers éléments qui composent l'art né dans l'Altaï est sans nul doute complexe, et mixte. « Les matériaux archéologiques nous montrent, écrit Vadime Elisseeff [3], que, loin de porter une culture uniforme, les Scythes ont développé et largement mis à profit les structures autochtones qu'ils dominaient ». Ils ont su également exploiter et utiliser les formes plastiques des grands peuples qu'ils côtoyaient, chinois à l'Est, perse au centre, grec en Occident. Serait-ce comme se le demande Elisseeff, ces éléments mixtes qui gêneraient la définition de l'art scythe ? Je ne le crois pas. Ce qui gêne, ce n'est pas le caractère hétérogène de la plupart de ces éléments *qui sont identifiables.* C'est que la profonde unité du style scythe *ne leur est pas réductible.* Elle vient *d'ailleurs,* d'une autre optique, d'une autre source esthétique. « En fait, résume Tamara Talbot Rice, l'art scythe a emprunté à toutes les régions et amalgamé divers éléments autour d'un noyau central qui lui est propre ». Or, on se rend compte qu'en passant des uns à l'autre, on va du connu à l'inconnu. C'est cet inconnu, *le noyau central,* qui nous intrigue.

Dans un livre publié en 1928, Borovka a affirmé qu'il était l'aboutissement de l'art nordique de l'époque de la pierre, répandu de la Scandinavie à la Sibérie. Bien sur, nous possédons peu de témoins de cette élaboration. Cependant, si le mystère demeure en partie, la filiation paraît établie. La soumission naturaliste et le dynamisme de l'art paléolithique seraient passés par le filtre géométrisant du néolithique septentrional dans un milieu à la culture statique, éloigné de toute évolution urbaine et de toute civilisation progressiste, telle qu'elle s'est développée en Proche Orient méditerranéen. Par un processus lent, en circuit pour ainsi dire fermé. Les jalons nous en sont révélés par la tête d'élan sculptée de Säkkijärvi (Finlande, culture paléolithique attardée) et par celle de

(3) L'art des steppes, dans *L'Art et l'Homme* de René Huyghe, tome 1, page 229.

Bazaikha (Sibérie, début du IIme millénaire) (4) dont la ressemblance avec les cerfs Scythes du VIIIme ou du Vme siècle av. J.-C, est frappante. Dans ces conditions *le style scythe,* capable de personnaliser si nettement un amalgame d'éléments artistiques divers, et même différents, serait la résurgence, l'aboutissement, la sortie en masse de formules et de partis plastiques mis au point par une culture préhistorique, fortifiés dans l'isolement géographique du nord et ayant finalement trouvé leurs agents d'expansion, les nomades de la steppe, pour rayonner comme style.

La volonté esthétique scythe, si caractéristique, d'inclure la chose figurée dans un schéma géométrique - courbe, contre-courbe, enroulement, courbes affrontées - de l'y contraindre par réduction et adaptation des éléments naturalistes, doit représenter une démarche extrêmement ancienne, qui se perd dans la nuit des temps: peut-être la *formule magique* qui avait réussi à dominer les forces naturelles de l'animal par une réflexion obstinée sur les pouvoirs spirituels de la ligne.

Ainsi les recherches du peintre d'Altamira, qui déjà ployait en rond l'animal sur lui-même, et celles des graveurs et des sculpteurs néolithiques auraient abouti quelque part en Sibérie à cette *prise de conscience esthétique* qu'illustre le style de la panthère en or du trésor de Pierre le Grand ou le cerf de Kostromskaya du musée de l'Ermitage. On peut rêver, vertigineusement, qu'elle s'est poursuivie, (pourquoi pas ?) jusque dans la sculpture, pliée à la forme géométrique, des tympans et des chapiteaux romans...

PIERRE GUERRE.

Les Scythes, par Tamara Talbot Rice, un volume 256 pages, 76 dessins, 62 photographies. Prix: 1.700 francs (Collection « Mondes anciens ». Arthaud éd.).

(4) Reproduites par René Huyghe, op. cit., respectivement fig. 73 et fig. 505.

LETTRES D'OC

L'excellente collection que dirigent chez Gallimard Armand Lunel et François Agostini dessine, de volume en volume, une vision précise et neuve des faits folkloriques français. Bien au-delà des tableaux aimablement pittoresques de nos provinces que d'autres éditeurs proposent, ces ouvrages nous permettent d'atteindre avec rigueur l'âme de l'homme régional. Ils font en même temps le point des connaissances et des méthodes de l'ethnographie moderne. Ainsi du *Languedoc* de René Nelli, qui vient de paraître [1]. Souhaitons que ce livre soit médité plus que consulté: il peut être à la base d'un renouvellement des études provinciales.

On connaît les défauts inévitables de telles synthèses: elles ne peuvent être que rapides et « cavalières » (les faits folkloriques sont innombrables et mériteraient tous de longs développements); elles comportent beaucoup d'arbitraire au niveau du classement (le folklore - Nelli le note justement - s'oppose à la civilisation intellectuellement prédominante par son anarchie; il est résidus, incohérence, poussière de comportements). Malgré un effort remarquable pour être complet et pour être clair, notre auteur n'a pas totalement résolu les difficultés: il y a bien dans son exposé quelques différences de qualité entre les pages consacrées à ses sujets de prédilection (étude de l'habitat, de l'outillage, en général des genres de vie, analyse des attitudes magiques, conte merveilleux, superstitions) et celles où il reprend des exposés d'autrui, de musicologues par exemple. Parfois un échantillonnage trop rapide (le costume, les chants, les danses) s'oppose à des développements profonds et complets (la cuisine populaire, la mentalité du sorcier, etc...). Quelques interférences entre les chapitres (ceux relatifs au Roussillon reprennent la substance de l'exposé sur le Languedoc ou l'attirent à eux) n'ont pu être évitées. Mais je ne crois pas qu'un homme, si érudit fût-il, affronté à un tel sujet, puisse actuellement faire mieux. Nelli d'ailleurs souligne lui-même les limites de l'information contemporaine: « Il est certain que ce particularisme roussil-

(1) *Le Languedoc et le Comté de Foix. Le Roussillon.* (Coll. *Les Provinces Françaises*, Gallimard).

lonnais s'appuie sur un grand nombre de traits ethniques ou historiques, qui restent à recenser... Mais il ne s'agissait pour nous que de faire *imaginer* leur existence et de marquer leur valeur *possible* ».

Laissons donc ce souci d'érudition exhaustive. N'importe quel amateur de folklore pourra compléter, en marge, le livre de Nelli, et utiliser pour cela la bibliographie qu'il donne. Bien autrement intéressant est le point de vue sur le folklore qui soutient l'exposé, le prolonge, l'élève. Et d'abord le point de vue sur la *province* elle-même. N'en déplaise aux régionalistes, souvent la province d'ancien régime n'a pas plus de réalité humaine que le département si décrié. Résultat d'une politique féodale compliquée et de hasards administratifs, elle ne correspond pas nécessairement à des frontières géographiques, linguistiques et ne recouvre qu'accessoirement une tradition politique une et continue. Si, parlant de la Bretagne ou de la Provence (à condition d'y ajouter le Comtat Venaissin, comme c'est l'usage) on sait bien de quoi l'on parle et on retrouve le préjugé populaire, qui pourrait nettemen définir le Languedoc ? On ne peut en exclure le Comté de Foix, qui en est en quelque sorte le réduit de pureté ethnologique. Mais le Rouergue n'est-il pas linguistiquement, géographiquement, aussi languedocien que le Gévaudan, et plus que le Velay qui regarde vers le Rhône et Lyon ? Si l'on a recours au dialecte, il faut bien noter que les traits languedociens débordent les limites de la province de 1789, descendent la Garonne, grignotent le Périgord et la Haute-Auvergne. Mais le Velay est dans la zone nord-occitane, tandis que Nîmes et Uzès sont provençales-rhodaniennes. Historiquement, si l'on définit le moment de gloire de la civilisation languedocienne pour les XII^e^ - XIII^e^ siècles (l'âge *classique* des troubadours), ce n'est plus du Languedoc qu'il s'agit, mais de toute l'Occitanie: de Nice à Bordeaux et de Barcelone à Limoges. Le Languedoc est à la fois un ensemble trop vaste et morcelé de régions ethnographiques, et, selon l'histoire culturelle, la plaque tournante d'une région d'Europe qui le prolonge dans toutes les directions. Nelli a franchement abordé le problème et le double sens de l'adjectif *occitan* chez lui (tantôt Languedoc au sens étroit, tantôt langue d'oc plus largement) montre bien qu'il l'envisage dans sa complexité - qui est celle de tous les phénomènes humains libres. Ainsi est évité un provincialisme sans horizon, au profit d'un jugement nuancé sur le destin d'une population originale. Quant au Roussillon, sa situation est bien plus complexe encore. Le mérite de Nelli est d'avoir distingué les trois couches superposées de relations géographiques qui constituent sa civilisation populaire: avant le XIV^e^ siècle (environ) il participe de la culture occitane non-différenciée qui règne très loin au Sud comme au Nord des Pyrénées. L'annexion à la France des terres de Toulouse le rejette vers la culture ibéro-catalane qui naît alors des ruines de l'Occitanie. Le

Traité des Pyrénées l'intègre à l'ensemble français, et lui redonne un caractère occitan, mais d'une nature nouvelle, - rapport de voisinage et identité de situation vis-à-vis de la culture nationale.

De fait, Languedoc et Roussillon ne peuvent jamais être définis par eux-mêmes et sur eux-mêmes. Régions de passages, couloirs où ont circulé au hasard des siècles les peuples et les civilisations, ils ont élaboré des équilibres successifs savoureux entre influences distinctes. Leur originalité est toujours du domaine de la création intellectuelle sur cette base, de l'élection de tel ou tel élément allogène en vue d'une nouvelle conquête de l'occitanité. La culture de ce pays est surtout dialogue. Nelli met bien en lumière le dialogue culture occitane-culture nationale qui est de fait essentiel aujourd'hui. On aimerait que le lecteur complète son exposé par l'étude des autres dialogues (culture occidentale-culture arabo-méditerranéenne) qui firent le Languedoc à une époque où il ne s'agissait pas de folklore mais de création humaniste.

Nelli, allant plus loin, a trouvé à l'intérieur même du Languedoc et du Roussillon une structure physique dualiste. L'analyser, pour lui, c'est juger le destin des deux provinces. Dans chaque chapitre il étudie montagne ou terres intérieures dans leurs rapports avec la plaine côtière. L'unité géographique réelle est ainsi de l'ordre de la relation. La relation fut constante dans le passé : les montagnes ont joué le rôle de réservoirs d'hommes qui se déversaient sur le bas-pays à l'occasion des travaux saisonniers. Les différences partout visibles, dans l'habitat, la façon de se vêtir, de chanter, de danser (et que les ethnographes signalent tout autour de la Méditerranée) ont donc constitué les deux pôles du tempérament languedocien, et tant que l'équilibre entre eux ne fut pas rompu, on peut dire qu'ici la civilisation traditionnelle a vécu, faite non pas de repliement, mais de structures sociales parfaitement organisées. Sur ces structures Nelli écrit des pages extrêmement lucides.

Mais, à une date qu'il place au cœur du XIX^e^ siècle, Nelli voit le dialogue changer de nature, l'équilibre est rompu. La monoculture s'empare du bas-pays, les travailleurs montagnards s'y installent à demeure. En même temps que le village bas-languedocien se transforme, l'agglomération cévenole meurt. Ainsi, ce n'est pas l'industrialisation, comme en d'autres provinces, qui a tué la *folk-society* mais une évolution brutale de la vie rurale, accompagnée de déplacements de la population. Une industrie montagnarde (textiles, tanneries) installée à date ancienne conservait plutôt au pays son visage archaïque. Pour quiconque est attaché sentimentalement à la civilisation du pays, le phénomène présente deux faces contradictoires. Face négative, face d'ombre : plus qu'ailleurs, en Languedoc la destruction du folklore a été rapide et complète. Au milieu du XX^e^ siècle le folklorisme arrive

bien tard : les aspects extérieurs du folklore (costume, chant, danse) qu'il peut atteindre ne sont que des résidus aberrants ou des reconstitutions passéistes ; la mentalité folklorique ne se survit qu'en changeant de sens (l'âme des morts a succédé aux fées, la théosophie populaire à la sorcellerie ; le sorcier lui-même n'est plus qu'un magicien « blanc » ; un scepticisme paysan a remplacé la superstition). Face positive, face d'avenir : la société rurale s'est adaptée au monde moderne, elle a même élaboré des genres de vie (ceux que modèle la coopération viticole), des types de relations sociales qui ont *refait* l'originalité languedocienne.

Devant cette nouvelle dualité, l'attitude du folkloriste révèle toute sa pensée : le régionaliste du type courant s'abandonne aux regrets, à la mélancolie et à la reconstruction maladroite. Nelli, lui, s'identifie au peuple d'Oc qui a dépouillé la civilisation populaire comme contraignante, sous-évoluée, et symbole de misère très matérielle. Il s'attaque plusieurs fois au régionalisme avec quelque méchanceté. Il souhaite en fait le passage de *tous* les Languedociens à la civilisation urbaine, ouverte : « Il faut bien admettre que la culture populaire est, par nature, *de seconde zone* - ce qui ne l'empêche pas de comporter des éléments de grande valeur humaine - et, par nature aussi, *isolée-isolante* ». Cette thèse va choquer certains amis du folklore et de nos provinces. Mais on devine que toute une école d'historiens des civilisations va s'y trouver à l'aise.

D'autant plus à l'aise que Nelli, comme le peuple d'Oc, ne détruit que pour reconstruire. Il veut sauver tout ce qui, dans la culture populaire, demeure valable, en l'intégrant au monde moderne. Les conclusions de son livre sont délibérément orientées vers l'avenir de la civilisation d'Oc qui doit se survivre et gagner un nouvel essor en devenant urbaine. Nelli est aussi un spécialiste de la psychologie ethnique. Il a écrit sur la psychologie *moderne* du languedocien une étude très remarquée [2]. Il dégage à la fin de son *Languedoc* les traits de l'Homme d'Oc. Il croit que notre monde en gestation a besoin que cet homme l'instruise : « c'est dire que le génie d'Oc doit maintenant expliquer ses *constantes* et contribuer, sous peine de se perdre, à l'enrichissement de la *culture humaine* » . Mais Nelli est surtout écrivain occitan et il assigne à la littérature autochtone du Languedoc la tâche du grand sauvetage souhaité : « La tâche des vrais régionalistes consiste à guider le passage de la culture populaire à la culture urbaine de façon qu'elle ne s'y perde point. Et ce sont les langues traditionnelles - occitane et catalane -, qui, après avoir joué le rôle d'isolants « de mauvais aloi », doivent *maintenant* favoriser la nouvelle prise de conscience de tout ce qui, dans nos traditions populaires, mérite de ne pas mourir ».

---

(2) *La psychologie ethnique du Languedocien.* Revue de Psychologie des Peuples et Institut d'Etudes Occitanes, 1957.

Ainsi ce livre savant apparaît-il en définitive comme un livre courageux. Un passionné du folklore ne se laisse pas prendre aux charmes de son sujet : il en juge avec sévérité, et parfois avec cruauté, selon un réalisme véritable d'historien. Un passionné de son pays désigne à ce pays la voie la plus incommode peut-être, vers l'avenir, mais aussi la seule qui ne risque pas de se fermer en impasse. On aimerait que cet ouvrage éveillât, suivant le vœu constant de son auteur, une conscience occitane moderne.

ROBERT LAFONT.

ENCORE NERVAL

Faudra-t-il un jour explorer le *mythe* de Nerval comme Etiemble a exploré celui de Rimbaud ? Je crois bien que nous sommes sur cette pente. Ainsi, à en juger par les sommaires « nervaliens » qu'ont publiés récemment *La Tour Saint-Jacques* et *Europe* - sommaires on ne peut plus contradictoires par leurs tonalités et leurs lignes de recherche. Robert Kanters a sans doute raison d'écrire : « Toutes les grandes études nervaliennes récentes : celles de Béguin, de Richer, de Le Breton, de Marie-Jeanne Durry me paraissent constituer des éléments précieux pour une biographie intérieure de Nerval que nous commençons à entrevoir, que nous pourrons bientôt reconstituer en grande partie et qui fera peut-être de lui une figure dominante du romantisme et du post-romantisme européens » (1). Mais à partir de cet accord de base, que de perversions individuelles, que de déviationnismes dans l'interprétation de Nerval !

●

La tendance manifestée par les deux articles d'*Europe* est claire. Il s'agit de présenter un Nerval démystifié et rationnellement recevable. Or, ce Nerval-là existe. Marc Le Bot n'a aucune peine à montrer qu'un versant de sa sensibilité, modelée aux paysages du Valois, fait de lui un écrivain de tradition absolument française qui ne concevait pas la création littéraire sans une exigence de lucidité et de travail et insistait volontiers sur la signification universelle de sa propre expérience : *la vie d'un poète est celle de tous* (2). Mais, honnêtement, ce genre d'analyse ne s'applique-t-il pas peu ou prou à tout auteur plié, par sa culture, donc *de fait*, aux disciplines classiques ? Et Gérard n'est-il pas finalement un de ceux qui, en France et au XIX^me^ siècle, s'en sont le plus abstraits ?

Plus convaincante peut-être est l'étude de Henri Meschonnic, sur *La Poétique de Gérard de Nerval.* On y trouve une curieuse volonté de surprendre Nerval *au ras* de la matière, c'est-à-dire de la pure technique qui a présidé à l'élaboration de ses poèmes, et cela donne des aperçus variés et intéressants sur la carrure, l'ossature,

(1) *Sur une gravure imaginaire de Méryon*, La Tour Saint-Jacques, N^os^ 13-14, Janvier-Avril 1958.

(2) *Gérard de Nerval*, Europe, Septembre 1958.

la musculature de ses vers. Cette anatomie lasse un peu et ne fait pas oublier, dans le même ordre de recherche, l'excellent *Poétique et poésie des Chimères* publié naguère par Octave Nadal (3). Toutefois, si elle vise à rappeler que Nerval est aussi un homme de métier et un extraordinaire ouvrier manuel de la poésie, elle remplit pleinement - et salutairement - son effet.

●

Au fond, *Europe* n'a pas tort de ramener l'œuvre de Nerval à l'éminente dignité de la matière. C'est une thérapeutique efficace pour la guérir des cancers qui la dévorent : délires d'exégèse, déchiffrements forcenés, systématisations maniaques. Non que ces tendances soient toutes aberrantes, mais précisément parce qu'elles sont trop fécondes, qu'elles découvrent trop, proposent trop, éclairent trop, et ne font d'une œuvre donnée qu'un objet *d'interprétation.* Les textes rassemblés par *La Tour Saint-Jacques,* dans un excellent numéro spécial, sont à cet égard révélateurs. Ils représentent à peu près toutes les orientations que l'on a données ces dernières années à la critique nervalienne et qui peuvent se classer ainsi :

1. L'occultisme. — L'exemple en est offert par la très précise note de M. Malagié sur l'horoscope de Gérard. Jean Richer, dans ses *Compléments au Tarot de Nerval,* justifie fort pertinemment ce genre d'investigations : « Nous pensons que Gérard de Nerval s'est toujours comporté en poète, en artiste, utilisant l'occultisme pour donner à son œuvre originalité et profondeur. Refuser systématiquement de faire appel à l'alchimie, à l'astrologie et au Tarot pour expliquer Nerval, c'est se condamner à rester sur le seuil de l'œuvre, à n'en expliquer, de l'extérieur, que des bribes et des fragments, au moyen de la biographie ou d'autres textes parallèles. Chose plus grave, c'est refuser à cette œuvre toute cohérence interne autre que biographique ». Mais Gabriel Bounoure répond, non moins pertinemment à mon sens : « Et sans doute les extravagants méritent beaucoup plus de crédit que les philistins de la raison. Mais le péché des excentriques, c'est de s'éloigner du centre, de ce point de rencontre où le nécessaire fusionne avec l'impossible. Les occultistes ont raison, mais tort de dire ce qu'ils disent comme ils le disent » (4).

2. L'ésotérisme. — Il est d'un usage moins formel et se situe dans une perspective historique et bibliographique. Nerval étant un grand lecteur, un explorateur hardi de doctrines secrètes et un éternel *initié,* cet « angle » permet de découvrir sans cesse de nouvelles zones de son œuvre, pour peu que l'érudition s'y applique. Elle le fait en général avec entrain. Georges Le Breton nous éclaire ici sur le pythagorisme de Gérard et la source de ses *Vers dorés,* Pierre Cogny penché sur sa correspondance nous précise ses attaches maçonniques et le professeur Massignon nous ouvre une voie assez neuve en montrant que « l'essor de l'imagination musulmane jusqu'en chrétienté » s'exprime d'une certaine façon dans l'œuvre nervalienne.

(3) In *Mercure de France,* 1er Novembre 1955.
(4) In *Sophianité de Nerval.*

3. La symbolique spiritualiste. — François Constans, qui a déjà étudié Nerval avec la ferveur que l'on sait, médite longuement sur le thème du « soleil noir » et de « l'étoile ressuscitée », tels qu'ils se développent et se mêlent dans le flux du rêve du poète. Cette sorte d'examen qui porte à la fois sur des figures, des symboles et des conceptions mystiques, enrichit surtout notre connaissance d'écrits comme *Aurélia*.

4. La crypto-psychologie. — Un échantillon en est donné par les notes sur *Aurélia* de Raymond de Becker, où le drame de Gérard est décrit comme une impuissance à élever assez haut ce « complexe d'aspirations, de tendances et de répulsions qu'il avait dénommé Aurélia » pour dominer les contradictions d'une vie : « Il ne put davantage accepter sa mort et la disparition de la part infantile de lui qui correspondait à pareil phantasme. Il paya de sa vie ces impuissances. Il lui fallait choisir entre son enfance et son avenir. Il ne pouvait que tuer l'un ou l'autre. Il choisit son enfance et sacrifia son existence ». Cette méthode d'approche s'inscrit dans la ligne des travaux inaugurés il y a quelques années par L.-H. Sébillotte et C. Mauron.

5. La psychanalyse littéraire. — Il s'agit cette fois d'un processus d'exploration en profondeur, mais appliqué au « fait littéraire », voire à l'expression, au langage, au style, plutôt qu'à l'homme. Un exemple en est donné par la courte mais « stimulante » étude de M.-J. Durry, *De quelques images* . « Il est des images qui habitent un poète, et lui s'enfonce en elles ». Mettre en lumière le dynamisme interne de ces images, dévoiler leur substance intime, démontrer le pourquoi et le comment de leur formulation, est sans doute le meilleur moyen de réconcilier les secrets de la création artistique et ceux de la vie profonde. J.-P. Richard y a admirablement réussi dans une optique existentielle, M.-J. Durry sur un mode plus littéraire.

On voit que les « instruments » critiques que nous avons essayé de répertorier se classent selon un ordre de *formalisme* décroissant. Ils vont de la « traduction » à l'intuition, du décryptage à la sympathie, d'une conception de l'œuvre-objet à une conception de l'œuvre-vie. A la limite, il doit bien exister la chance d'une unité de lecture.

●

Il me semble, à tort ou à raison, que Gabriel Bounoure nous la donne dans le très bon essai publié par les *Lettres Nouvelles* (5) sous le titre *La Rose de Choubrah*. Certes, il ne dédaigne pas, lui non plus, les apports de l'occultisme, de l'ésotérisme, et singulièrement d'un orientalisme qui lui est familier. Mais il fond tout cela au creuset de l'expérience humaine, de la vie toute chaude d'un Nerval sur lequel il ne s'aveugle pas : « Condamné toute sa vie au journalisme, il est obligé de dissimuler son drame et ses découvertes sous un masque d'humour et de désinvolture, par crainte de tous ces ricaneurs qu'il fréquente dans les salles de rédaction. La rose de Choubrah, il est probable qu'elle a été pour lui un moyen magique de composer avec les débris de sa vie cet

(5) N° 62, Juillet-Août 1958.

homme total qui doit, au terme, sortir de nous en phénix, le phénix qui s'envole de la fleur sur la dix-septième lame du tarot ». Cette fleur évoquée dans une page d'*Aurélia* comme un souvenir, pieusement conservé, du voyage en Orient, elle est, selon Bounoure, le modèle de ce que Gérard cherche sans cesse : un être qui s'est rejoint lui-même. Et s'il aspire avec tant de force à fermer la boucle de son destin, à retrouver l'unité dans la diversité, à réconcilier les contraires, c'est précisément parce qu'il a été avant tout un vivant, un voyageur terrestre, l'homme du réel et du multiple : « C'est oublier l'attirance que le réel et le multiple, avec leur infinie variété, ont toujours exercé sur ce voyageur, curieux des contrées et des climats, curieux des visages et des mœurs, curieux des paysages, des femmes, des aventures, des cydalises ». Il disait d'ailleurs lui-même : « Les aventures sont ce qu'on les fait ». Et les mots qui composent le poème : la rose, l'étoile, le poisson, le myrte, la reine et la fée, le citron, le pâle hortensia et les papillons blancs... loin d'être étrangers à la vie, sont au contraire les seuls capables de la « requalifier », parce qu'ils sont les « vocables-clefs qui déclenchent une circulation entre réel et imaginaire ».

Le critique qui sent et exprime cela ne fait pas une grande découverte, mais il parle de Nerval juste et bien. Ce n'est plus tout à fait banal aujourd'hui.

RAYMOND JEAN.

PRÉCISIONS SUR LE "LUTH CONSTELLÉ"

Un article sur « Le luth constellé de Nerval » publié ici-même en 1955 (1) *ayant suscité diverses critiques, nous croyons utile de produire quelques documents nouveaux qui éclairent le sonnet* El Desdichado.

La Lyre d'Orphée.

On pourra méditer avec fruit ce texte d'un auteur que Gérard lisait sans cesse, Lucien de Samosate, il figure au chapitre 10 du traité intitulé *De l'astrologie :*

« *Orphée* construisit une lyre et institua des orgies dans lesquelles il chantait ses dogmes sacrés. Sa lyre à sept cordes rendait une harmonie qui était comme le symbole de celle des planètes. C'est par ces recherches et cette impulsion qu'Orphée charmait et subjuguait tous les cœurs ; mais, en réalité, son attention ne se dirigeait pas sur la lyre qu'il avait faite, il ne se préoccupait d'aucune espèce de musique, il ne songeait qu'à la grande *Lyre d'Orphée.* En effet, les Grecs, pour lui faire honneur, lui assignèrent une place dans le ciel, et la réunion de plusieurs étoiles prit le nom de Lyre d'Orphée. Aussi, quand parfois vous voyez Orphée représenté en pierre ou en peinture, assis au milieu de ses auditeurs dans l'attitude d'un homme qui chante, une lyre à la main et entouré d'une foule d'animaux, hommes, taureaux, lions et autres encore, à cette vue rappelez-vous quel est ce chant, quelle est cette lyre, quel taureau et quel lion prêtent l'oreille à Orphée ; si vous en connaissiez les modèles, vous verriez qu'ils sont tous placés dans les cieux ». (Trad. E. Talbot, 1882, T. I, p. 520).

Il n'est point besoin de solliciter le texte pour y lire que, selon Lucien, la *Lyre d'Orphée* désignait les planètes du système solaire et leur marche apparente dans le *zodiaque,* où sont les animaux énumérés. Et il est permis de penser que Nerval a donné le même sens à l'expression, ou un sens très voisin.

---

(1) *Les Cahiers du Sud,* N° 331, 1955.

Le luth constellé.

Rappelons d'abord le sens de *constellé,* d'après Littré : « Terme d'astrologie. Qui a été fait ou fabriqué sous une constellation ou qui en porte la marque, d'où certaines vertus supposées ». Suivent deux exemples pris dans *l'Amour médecin* de Molière. Dans *le Prince des Sots* (chapitre VII), Nerval parle d'*anneau constellé* dans ce sens, dans Molière c'est bien aussi d'*anneaux constellés* qu'il était question (2).

Qu'est-ce que le *luth* ? C'est le microcosme humain, marqué par le *macrocosme* ou *lyre d'Orphée.* L'un est l'image de l'autre et réciproquement. Au cas où on en douterait, voici deux sonnets du trop savant poète chrétien et cabaliste de la Renaissance Gui le Fèvre de la Boderie, qui avait choisi pour anagramme de son nom *L'un Guide Orfée* (3).

Ils figurent à la suite de la traduction des *Trois livres de la vie* de M. Ficin, donnée par le même La Boderie en 1581. C'est un traité de *médecine astrologique.* Dans sa préface, le traducteur explique que le *luth* selon M. Ficin est le corps signé par la position des planètes à l'heure natale, et indique les rapports entre la médecine et la musique. Dans trois des sonnets, au nombre de six, qui terminent l'ouvrage, il est question du *luth,* dans ce sens, et, selon nous, il n'est pas douteux que Gérard, qui cite dix fois M. Ficin dans les *Illuminés,* les aura lus et s'en sera inspiré. Reproduisons deux d'entre eux :

Sonnet 2

Tandis que vostre lampe au pavillon du corps
Flambante reluira d'huile saint arrousée
La nuict n'obscurcira la clarté disposée,
Qui le Monde illumine et dedans et dehors.
Tandis que la santé par bons et doux accords
Maintiendra l'Harmonie en vostre Luth posée,
Et soufflera dedans l'Esprit Archimusée
Qui s'entonne ès neuf Cieux et dans les Anges forts :
Il ne faut avoir peur en telle convenance
D'ouyr en l'Univers aucune dissonance
Si tous avecques vous se veulent bien ranger :
Mais si l'huile défaut, et la lampe est éteinte,
Et si vos doux accords se trouvent en compleinte,
Qui de mort et d'oubly nous pourra plus vanger ?

(2) Voir *La Tour Saint-Jacques,* janvier-avril 1958, p. 22.

(3) Gui le Fèvre de la Boderie, figure dans la belle enquête d'Albert-Marie Schmidt : *La poésie scientifique en France au seizième siècle* (1938), spécialement pp. 182-214. Il y a dans la poésie de la Boderie beaucoup de fatras. Les sonnets cités me semblent du nombre de ses meilleurs poèmes, à en juger par ce que nous connaissons du reste de son œuvre. Rappelons que Nerval a lu attentivement les poètes de la Renaissance quand il préparait son Anthologie de *Ronsard, Dubellay,* etc..., en 1830.

SONNET 5

Voilà les sept guidons qui comme par la main
Vous ont conduits au Monde, au monde vous maintiennent,
Et chascun à son tour vostre âge entretiennent,
Plus toutefois guidés du Phébus souverain,
Reconnoissez donc tous Phébus doux et humain.
Par lequel vos beaux jours en la lumière viennent,
Et qui fait que d'accord vos quatre nerfs se tiennent,
Aveques l'unison de son beau luth serein,
Lors luy mesme conduit par le Soleil de vie
Vous donnera santé de douceurs assouvie
Vous inspirant au cueur un esprit éthéré :
Que si vous le gardez de corps et d'âme pure,
Vostre lampe jamais ne deviendra obscure,
Et bien tard vous verrez vostre corps altéré.

Ce qui confirme le sens réciproque de *luth,* c'est que dans le sonnet 2 il désigne le microcosme (l'homme) et dans le sonnet 5, l'harmonie du système solaire (le macrocosme). En proposant, en 1955, l'équivalence Lyre d'Orphée-Luth constellé, nous ne voulions pas dire autre chose : Nous maintenons que quand Gérard écrit *mon luth,* il entend désigner ainsi le complexe âme-corps, le petit monde communément connu sous le nom de Gérard Labrunie ou Gérard de Nerval.

●

Un mot encore : certains lecteurs de mon article de 1955 ont été gênés par le fait que j'ai *d'abord* (imaginent-ils) établi le thème natal de Nerval. L'opération inverse était possible, c'est-à-dire reconstituer, au moins sommairement, l'horoscope de Gérard en partant de *El Desdichado.* J'en donne pour preuve que j'ai réalisé récemment une opération plus difficile, parce qu'elle partait d'un niveau de conscience plus profond, en retrouvant le signe natal de Swift (que j'ignorais) à partir d'une analyse du quatrième voyage de *Gulliver* (4).

En terminant, je renvoie ceux que mes propos contristeraient à une lecture qui les fera bien rire : celle des *Aphorismes* de Patanjali.

JEAN RICHER.

(4) *Les Cahiers du Sud,* N° 344, 1958.

JOE BOUSQUET
L'IRRÉDUCTIBLE

Présenter au grand public l'œuvre d'un poète est toujours difficile. L'entreprise est au rouet du fameux problème du même et de l'autre. Il s'agit, en effet, de concilier deux démarches qui, pour ne pas sembler absolument irréductibles, cœxistent en fait assez malaisément : d'une part, introduire le lecteur dans une atmosphère qui, le plus souvent, lui est radicalement étrangère, en respectant cette étrangeté, en l'accentuant même afin de mettre en valeur l'originalité du poète ; d'autre part, montrer à ce même lecteur par quel côté cette étrangeté répond à un ou plusieurs de ses propres besoins.

Avec Joé Bousquet, la tâche se complique singulièrement : ses œuvres, au premier abord au moins, semblent hermétiques ; elles n'offrent que de très fragiles points d'amarre à la sensibilité ou à la pensée. Le risque est double : ou bien on essaye d'expliquer à n'importe quel prix, et alors on a tendance à majorer une idée, une image qui paraissent plus éclairantes, mais n'en sont pas pour autant toujours essentielles ; ou bien, on place l'étiquette « actualité » « exemplarité » sur les premières pensées ou les premiers sentiments un peu clairs, un peu à la portée des non-initiés, que l'on rencontre. Le *Joé Bousquet* qui vient de paraître chez Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » est tombé dans ce double danger.

Trois introductions précèdent les choix de textes : elles ont pour auteurs Suzanne André, Hubert Juin, Gaston Massat. Le dernier a écrit une biographie vivante, très proche du vécu, et qui serait un chef-d'œuvre si elle s'attachait à une autre existence qu'à celle de Joé Bousquet. Mais ce point est un peu secondaire. Ce qui frappe, en effet, dans le volume, c'est, d'une part, le caractère artificiel des explications qui

(*) *Joé Bousquet*, trois études par Suzanne André, Hubert Juin, Gaston Massat. Choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés (Paris), Pierre Seghers (1958), in-12, 223 p. Collection *Poètes d'aujourd'hui*, 62.

visent à clarifier les textes de Joé Bousquet et à montrer leur « exemplarité », d'autre part, le parti pris qui a présidé au choix des textes.

Les pages qu'a écrites Suzanne André sont franchement déplaisantes, déplaisantes au point d'être jugées plus sévèrement qu'elles ne le méritent. Les défauts apparaissent à l'œil nu avec une telle évidence qu'il suffit d'en mentionner quelques-uns en vrac : pensée parcellaire et effilochée, tendance sporadique au remplissage mystico-métaphysique sans contenu réel, imitation jusqu'aux tics des procédés stylistiques employés par Joé Bousquet, notamment multiplication quasi-grotesque des futurs. Mais là n'est pas l'essentiel. L'écriture, plus que lâche de Suzanne André, dégage parfois des aperçus intéressants. Le curieux, c'est que ces aperçus sans exception, traitent des questions de forme et de littérature, alors que le but avoué de l'introduction est de présenter au lecteur le versant métaphysique de l'œuvre de Joé Bousquet. Que s'est-il passé ?

Suzanne André, en essayant d'éclairer la pensée de Joé Bousquet par les hauteurs, je veux dire par les notions à majuscules de *Langage Entier,* d'*Outre-Verbe,* de *Réel,* d'*Absolu,* et surtout d'*Etre,* croit expliquer cette pensée, la rendre claire. Ça et là, par intervalles, elle est bien obligée de descendre jusqu'à la forme dont s'habillent les « idées » ; alors, elle écrit des choses fort justes, par exemple sur la critique littéraire telle que l'a pratiquée Joé Bousquet ou sur la nature et le rôle de l'*image-révélation.* Mais quel est le rapport de cette forme avec les entités métaphysiques dont Suzanne André a l'air d'attendre des révélations illuminantes ? Les saupoudre-t-elle d'incertitude, d'obscurités, ou, au contraire, puisqu'elle manifeste la sensibilité du poète, arrive-t-elle à rendre plus matériellement concrètes des vérités isolées dans une hautaine abstraction ? Suzanne André a beau jeu de répondre que la question est artificielle, qu'aucun poète ne sépare la forme du fond, et Joé Bousquet moins qu'aucun autre. Sans doute. Mais c'est précisément elle qui fait la ruineuse distinction. Je veux bien que Joé Bousquet soit un scholastique qui s'ignore, un esprit du Moyen Age qui se meut avec aisance dans saint Thomas d'Aquin, Jean Duns Scot, Raymond Lulle, saint Anselme, saint Bonaventure. Seulement, chez le poète carcassonnais l'ontologie repose sur une expérience poétique très spéciale. Cette expérience essaie de faire « parler à l'âme le langage des sens » comme le dit Joé Bousquet dans un article « Présentation de l'homme d'Oc » publié dans le numéro spécial des *Cahiers du Sud, le Génie d'Oc et l'homme méditerranéen* [1]. Du coup elle confond le fond et la forme, elle efface leur distinction, les mélange intimément l'une à l'autre, les rend à jamais inséparables. Mais en même temps voici définitivement rejetée, comme

(1) P. 16.

frappée d'illusion tragi-comique, n'importe quelle tentative d'explication, qu'elle parte du sommet ou de la base. Un pas de plus : il est impossible d'isoler une idée ou un aspect dans l'œuvre de Joé Bousquet. A la limite, en effet, il ne s'agit plus ni d'une pensée ni d'une expérience vécue, mais de quelque chose d'intermédiaire auquel le nom qui convient le moins mal semble être celui de *gnose*.

Devant la *gnose,* le critique, s'il ne veut pas se ravaler au rang de simple glossateur, n'a d'autre ressource que la méthode à laquelle Suzanne André a tourné le dos, je veux dire la méthode phénoménologique, celle qui envisage le phénomène littéraire comme « à la fois un objet se rapportant à un sujet et un sujet relatif à un objet » [2]. En ce qui concerne Joé Bousquet, la tension est si grande entre le point de vue objectif et le point de vue subjectif qu'une étude critique, au sens noble et créateur du terme, s'accule au paradoxe suivant ; elle doit non pas refaire l'itinéraire gnostique, mais *surplomber* cet itinéraire sans perdre le contact. Joé Bousquet ne peut être compris que par ceux qui sont très loin de lui au point de vue des traditions spirituelles. Suzanne André gnostique se noie dans la gnose. Ferdinand Alquié est là pour prouver *à contrario* qu'un esprit anti-gnostique comprend très bien Joé Bousquet. Resterait, il est vrai, le cas de René Nelli, le meilleur critique du poète carcassonnais. Mais Nelli, semble-t-il, domine assez ses propres croyances pour, sinon s'en détacher, du moins en mesurer l'exacte portée. On ne peut en dire autant de Suzanne André.

Avec Hubert Juin, le problème se retourne. Hubert Juin n'a pas l'esprit gnostique, c'est certain. Il vient du dehors, et ce serait à mes yeux un mérite positif s'il ne tirait très délibérément Joé Bousquet à lui. Il est obnubilé par l'exemplarité qu'il essaie de dégager de la vie et de l'œuvre du poète. La tâche évidemment est très difficile, car Joé Bousquet *semble* en dehors des courants ordinaires de la pensée. Hubert Juin, trompé peut-être par de très superficielles et très fragiles apparences, rapproche Joé Bousquet de Pascal. L'un et l'autre auraient vécu la grandeur et la misère de l'homme, la tragédie de la mort présente à chaque instant de la vie, le triomphe de l'esprit enfin qui, dans les deux expériences, domine et la mort et le destin. A une telle vision qui rattache Joé Bousquet à la tradition pascalienne, Hubert Juin n'a aucune peine à accrocher l'étiquette « exemple ».

Le contresens est flagrant. Si comme le dit Hubert Juin, Joé Bousquet « proclamait volontiers qu'il était, opposé aux philosophes et aux systèmes, « l'impossible », pourquoi, parler à son propos de Pascal, de Kierkegaard ou même de Simone Weil ? Celle-ci, dont deux fois Hubert Juin répète la fameuse phrase « vous avez la guerre logée à demeure

(2) Vander Leemo. *Phénoménologie de la religion,* p. 655 cité in *Etudes* sept 1958 p. 254.

dans votre corps » a très bien vu l'abîme qui sépare les penseurs chrétiens ou para-chrétiens de Joé Bousquet. A nommer cet abîme « imagination », on se donne l'apparence ou de changer de sujet ou d'introduire une nouvelle étiquette à majuscule. Simone Weil cependant déclare sans hésitation que « la racine du mal, c'est la rêverie » [3]. Et chacun a en mémoire les textes où Pascal fait de l'imagination une des misères les plus pitoyables de l'homme.

Or, Joé Bousquet prend le contre-pied de cette condamnation. L'Imagination est pour lui la voie privilégiée qui, en chaque fait, chaque événement, valorise l'Être, l'Être qui n'est ni une Transcendance, ni, encore moins, une Personne, mais la perfection et l'éclat de ce fait, de cet événement. Du coup, s'abolissent les frontières qui séparent la vie de la mort, le destin de la fatalité. Ces notions se réfèrent à une main-mise de l'homme sur ce qui lui advient. Joé Bousquet inlassablement refuse cette main-mise. Si son œuvre est exemplaire et « n'est qu'exemplaire » comme le dit Hubert Juin, ce n'est pas parce qu'on peut tirer d'elle une leçon qui semble précise et n'a aucune portée réelle : « triompher de la mort ». C'est parce que Joé Bousquet, comme l'écrit très bien Ferdinand Alquié, est arrivé quasi-miraculeusement « à retrouver, par le secours des images et des mots, sa vie perdue, à éviter la stérile révolte en préférant ce qu'il voyait, ce qu'il disait, à ce qu'il était » [4]. Joé Bousquet inaugure une soumission au réel de nature à supprimer l'opposition de la vie et de la mort. Il est presque un anti-Pascal.

Le choix des textes s'est voulu, lui aussi, « exemplaire », et c'est son grand défaut. Les textes prétendus « clairs », c'est-à-dire, ceux qui de près ou de loin, ont l'air d'un manifeste, d'une « confession spirituelle » occupent, de beaucoup, la première place, alors qu'ils devraient seulement éclairer les textes poétiques. Encore a-t-on choisi des passages pour la plupart tirés d'œuvres de circonstances, lettres, discours. Dans cet ordre d'idées, un emprunt à *Traduit du silence* s'imposait : je suis étonnée qu'aucun des trois « introducteurs » n'y ait songé, car, sur le plan de ce qui très improprement s'appellerait la « pensée » de Joé Bousquet, ce livre reste essentiel. Une grande partie de l'anthologie est occupée par des pages de critique picturale ou littéraire. L'intérêt n'en est pas niable, mais c'est encore un aspect secondaire dans l'œuvre du poète. Le principal - faut-il écrire des choses si évidentes ? - c'est la poésie en prose ou en vers, qu'elle se discipline dans des poèmes de forme classique comme ceux de *La Connaissance du soir,* qu'elle suive les caprices du rêve, et les élève au rang de mythe, qu'elle dessine les silhouettes inoubliables du *Médisant par bonté,* ou

(3) Lettre de Simone Weil à Joé Bousquet du 12 Mai 1942 in *Cahiers du Sud* n° 304, p. 434.

(4) Alquié (Ferdinand). *Philosophie du surréalisme* p. 231.

qu'elle adopte la forme du conte. En bref, le lecteur aimerait trouver ce qui fait de Joé Bousquet un poète, même si les pages proposées ne sont ni très claires, ni très « exemplaires ».

Reste la question de la biographie de Joé Bousquet. Celle qu'à écrite Gaston Massat, je l'ai déjà dit, serait excellente si elle relatait la vie de n'importe quel autre écrivain. Les qualités ne lui manquent pas: fidèle, juste, complète, proche de la vie, parfois même recréant de l'intérieur les faits rapportés. Pourquoi, alors, ne satisfait-elle pas complètement ? Elle aiguiserait la faim plutôt qu'elle ne la satisfait. Ce n'est peut-être pas un défaut, mais il y a quelque chose de plus à connaître sur la vie de Joé Bousquet; le lecteur le sent et il s'impatiente.

Gaston Massat n'intérioriserait-il pas suffisamment les faits qu'a vécus Joé Bousquet ? Ou encore n'en donnerait-il pas des explications assez profondes ? En d'autres termes, resterait-il trop exclusivement sur le plan de la description, sans jamais accéder au plan phénoménologique qui seul permettrait de rejoindre véritablement Joé Bousquet ? On peut le soutenir, mais, à la vérité, Gaston Massat, dans le cadre de la collection « Poètes d'aujourd'hui » ne pouvait faire mieux. Il apporte au futur biographe des indications très précieuses notamment sur le caractère de la mère du poète, sur l'influence de Reverdy, sur le côté théâtral de Joé Bousquet. Je lui chercherais quelques chicanes: l'épithète de « vocalises surréalistes » appliquée à *Une passante bleue et blonde* que je qualifierais plutôt de romantique, les relations de Joé Bousquet avec Paul Eluard, relations qui, certaines lettres le prouvent, ne furent pas sans nuages, le fait que *La Tisane de sarments* publiée en 1936 témoigne d'une évolution antérieure à cette date. Mais ce ne sont là que de minimes broutilles. Les seules lacunes qui me paraissent regrettables tiennent à deux questions: l'influence de Claude Estève sur Joé Bousquet, les rapports de Joé Bousquet avec les *Cahiers du Sud*. Gaston Massat signale ces faits sans en approfondir la signification. Or ils constituent des éléments majeurs pour la connaissance de Joé Bousquet, peut-être même pour l'histoire littéraire de ce temps.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

TRADUCTIONS DE VIRGILE *

En concordance avec ses Mémoires d'homme encor jeune (mais c'est un sens si méridional que celui du temps « qui nous mange » !), Marcel Pagnol nous offre cet ouvrage auquel il a travaillé, dit-il, « pour son plaisir et pour son profit », environ trente années, ce qui nous ramène à l'époque de *Topaze*. La liste est déjà longue de ceux qui l'ont précédé dans la traduction des *Bucoliques*. Comme naguère Xavier de Magallon (1930), Godchot (1936) et Valéry (1944), Pagnol a choisi de les rendre en vers. Estimant non sans raison, avec certains contemporains de l'Abbé Desfontaines, qu'un poète traduit en prose n'est que « le cadavre d'un poète » (L'Enseignement, renchérit malignement Valéry, « met en prose comme on met en bière »), il s'est seulement demandé quel genre il convenait de choisir, et, tous comptes faits, il a opté (sauf la présence de quelques octosyllabes) pour l'alexandrin rimé ; tenant, au surplus, pour la rime riche, « dure contrainte », et qui témoigne déjà, chez celui qui l'assume, d'un beau courage devant l'effort. Ceci constaté, la tentation était forte de relire la traduction de Valéry : nous l'avons fait et, sans juger encore des résultats, il est curieux de comparer deux attitudes caractéristiques devant l'instance de l'œuvre virgilienne. De notre couple d'Académiciens, l'un et l'autre, et chacun à sa manière, l'aîné sur le ton cavalier, le second avec révérence, se défendent de faire œuvre érudite, protestant bonnement de leur volonté d'être fidèles. Mais là se limite la communauté de leur dessein, et les préfaces, à cet égard, sont significatives. Valéry a commencé par refuser la tache que lui proposait son ami Roudinesco, et ce n'est pas sans maintes réserves qu'il s'y attelle : son latin est réduit au « souvenir d'un souvenir », il n'aime ni la campagne ni la poésie pastorale, Virgile lui semble un peu puéril, ses bergers-poètes de mœurs douteuses. Bref, compte tenu de la paresse et du désir aussi de se faire prier, la tentative lui paraît ennuyeuse. Le seul moyen de la rendre attrayante sera, dès lors, de répondre à la sollicitation de son éditeur comme à un « défi », et de réaliser un véritable tour de force, lequel consistera à traduire le texte vers pour vers (Dieu sait si cela est malaisé, notamment du latin au français !), d'une façon aussi exacte que possible, en sauvegardant la poésie, qui plus est, une poésie dont on ne saura dire si elle est œuvre de langage plus virgilienne ou plus valéryenne. C'est ainsi qu'armé de tous

(*) *Paul Valéry*, traduction en vers des Bucoliques de Virgile (Gallimard). *Marcel Pagnol*, Virgile, Bucoliques (Grasset, 1958).

ses principes touchant la langue, le vers, le travail poétique, les exigences de l'esprit, Monsieur Teste se venge de Virgile, en lui imposant sa propre image sous couleur d'épouser la sienne, naïvement, dit-il, mais c'est à voir... - en tout cas, magistralement. Attitude d'homme de lettres ou, si l'on préfère, d'artiste majeur, d'où procède une œuvre belle, vu la qualité de son auteur, mais, il faut le reconnaître, un peu glacée. Car il y manque, et pour cause, cette spontanéité qui, précisément, sauve le jeune Virgile du pur alexandrinisme et de la tentation de l'art pour l'art. Ici, à notre avis, Pagnol marque un avantage. Au lieu de le « discuter par analogie », il se laisse délibérément aller au Mantouan avec la sympathie d'un Provençal qui fut le frère d'un berger, frère lui-même de Tityre et de Ménalque, « et qui a cueilli toutes les plantes de Virgile » *Et ego in Arcadia...* A lire son avant-propos, on sent chez lui, comme chez son modèle, la nostalgie d'un citadin déraciné plus qu'à demi ; peut-être aussi, avec le recul, malgré la renommée acquise, le regret de n'avoir pas choisi le chemin de Giono.

Quel motif avais-tu d'abandonner nos prés,
Et qui donc t'appelait vers la ville inconnue ?

Mais voici que Tityre, le poil blanchi, retourne au bercail. Et il est assez émouvant d'entendre un auteur, comblé par le succès, chéri de la Fortune, que l'on pouvait croire oublieux, déclarer sans fausse honte que lui tiennent au cœur les souvenirs de ses prémices, à commencer par celui de ses maîtres. Je songeais aussi, en lisant, à un certain Jean de Gonfaron, dont Mistral nous a conté l'histoire.

A l'idéal « poète et paysan », qu'il esquisse en la personne de son frère, répond, la rime aidant, dans la traduction de Pagnol, pour parler comme Léon Deubel, un ton propre à ces « éternelles guitares », qui ont fait vibrer nombre de poètes, et souvent des meilleurs, depuis Théocrite jusqu'aux modernes, en passant par l'auteur des *Bucoliques*. Et c'est pourquoi cette traduction « chante », comme celle de Magallon, plus naïvement, à coup sûr, que celle de Valéry. Latiniste, si j'avais quelque jour à proposer à mes ouailles de la Faculté, en complément de Goelzer et de E. de Saint-Denis, un modèle souverain d'exactitude poétique, je leur recommanderais, sans contredit, le dernier, mais Pagnol me paraît plus propre à leur faire respirer l'air virgilien, à l'instar des « belles infidèles » d'un temps d'aimable humanisme où l'on savait, en connaisseur, humer voluptueusement les Anciens, au lieu de les forcer à l'allemande. De même que j'ai souvent tenu pour profitable de faire traduire certains textes en provençal avant de les mettre en français. Car Pagnol, la note donnée, et une fois bien en main le pipeau de Virgile, s'il ne laisse pas, à l'inverse de Valéry, d'en jouer avec quelque liberté, allongeant, trillant, chevillant, transposant même à l'occasion (et il ne s'en cache pas le moins du monde), ne nous en fait que mieux goûter la justesse de certains vers, justesse qui tient, en vérité, au ton plus qu'à la lettre. Il est certain que maint passage déconcertera l'usager de Virgile, surtout s'il est d'obédience universitaire ; par exemple (je pique au hasard) dans l'Eglogue V, vers 85-87 :

Haec te nos fragili donabimus ante cicuta :
Haec nos « formosum Corydon ardebat Alexim »,
Haec eadem docuit « Cujum pecus ? An Meliboei ? »,

là où Valéry écrit :

Mais laisse-moi d'abord t'offrir ce pipeau frêle
Qui chanta : « Corydon brûlait pour Alexis... »
Et ceci : « Ce bétail est-il à Mélibée ? »,

et Pagnol :

C'est moi, Mopsus, qui vais d'abord te faire un don.
Reçois de ton ami cette flûte fragile.
C'est elle qui disait l'amour de Corydon,
Quand Ménalque chantait sous le nom de Virgile.

Un point ici pour Valéry. Par contre, dans l'Eglogue VIII, je préfère, pour rendre le refrain de la magicienne :

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim

à :

Mes charmes, ramenez mon Daphnis de la ville (Valéry),
Charmes, maléfices, poisons,
Chassez Daphnis vers ma maison.

Le lieu n'est pas ici d'une étude comparative qui excèderait les limites d'un compte rendu. Que chaque lecteur s'y attache à loisir. Disons, en bref, que l'art avec lequel Pagnol tente de s'accorder à Virgile n'est point celui de l'unisson, mais plutôt celui du contrepoint. Et sa partie nous plaît souvent sous cette forme. Nous ont diverti aussi, quelquefois avec profit, ces courtes postfaces en forme de notes, qui accompagnent les Eglogues, et dans lesquelles le traducteur, « divaguant » un peu, selon son propre terme, mêle dans un style où percent tout ensemble l'ancien universitaire et l'auteur comique, l'allusion savante, la remarque d'expérience, le bon sens, l'anecdote et la plaisanterie. Cela révèle un écrivain bon enfant, aux deux sens de l'expression. Comment ne pas aimer qu'on s'intéresse encore à Virgile dans cet esprit ?

B. - A. TALADOIRE

LA POESIE

LE PLUS CLAIR DU TEMPS, par JEAN TODRANI (*G. L. M.*).

Voici, mon amour,
l'heure du plain-chant.

Puis-je me permettre d'isoler ces deux vers de leur contexte ? C'est qu'effectivement le dernier recueil de Jean Todrani me semble marquer un élargissement de son inspiration et de son verbe. Nous connaissions de longue date l'acuité, l'exactitude de ses images, et la façon très personnelle qu'il a d'insérer les éléments les plus discontinus de son expérience dans un discours cohérent qui ne doit rien à la logique. Il serait difficile de faire chez lui la part du concerté et celle de l'instinctif. De toute façon, seul importe le résultat qui est hautement satisfaisant. Todrani est de ceux qui tout en demeurant fidèles à la leçon morale du surréalisme, parviennent à en dégager une esthétique, une rhétorique, c'est-à-dire les conditions essentielles de toute œuvre efficiente. Il s'arrache aux séductions d'un hermétisme qui chez d'aucuns tourne au solipsisme. Comme naguère Eluard, il atteint à une transparence d'autant plus parfaite qu'il s'affirme davantage lui-même, une transparence en profondeur. Cette ascèse est d'ailleurs moins le fait de la réflexion que de la générosité, mais cette générosité ne se dilue pas en sentimentalité, elle se condense en lucidité. « *A haute voix - L'amour agile se leva* ». C'est dans ce mouvement même, l'évidence retrouvée, la parole donnée. Peut-être pour définir l'unité de cet art et de cette démarche faudrait-il précisément user de ces termes : L'agilité de l'amour. Pour reprendre l'image de Nietzsche les idées elles-mêmes approchent ici « sur des pattes de colombes ». Ecoutez bien Jean Todrani :

Je te parle de ces graines
qui ne trouvent à fleurir
qu'entre tes doigts déliés
. . . . . .
Faire de moi ce que je suis
où je cours et quand je parle,
faire de moi l'homme debout.
Faire de toi ce miracle
une brèche au mur
emprisonnant les bonheurs.

Ce sont là, si l'on veut des lieux communs du lyrisme contemporain, à eux seuls valables et inspirants puisqu'ils sont le fait d'une invention personnelle, d'une révaluation de l'amour. Il ne faut pas s'y tromper, bien au-delà de toute activité littéraire, dans l'infinie diversité des talents, des tempéraments ou des attitudes, il y a une unité profonde de la poésie actuelle qui se veut un style de vie, qui s'assigne pour tâche de dépasser les contradictions entre la chair et l'esprit. Métaphysique du concret et morale du bonheur, telles sont les fins, on n'ose dire les théories, qui président aux

recherches en cours. Dans le cas de Todrani, le thème de l'amour relève également de l'érotisme et de la sublimation :

La glace sous notre lit
n'empêche pas, l'hiver,
nos corps à l'ouvrage.
Nous sommes pris

dans l'air sonore
de toutes les fêtes.
Car ne peut tenir
froid ou neige
sur le cœur occupé.

« Ce n'est pas un passe-temps » dira très justement le poète de « La chance », faisant allusion au plaisir, que ce lyrisme érotique :

Ce miel aux lèvres mutilées
par l'adorable chant,
le chant du lit couvé,
la chance d'y fleurir.

Amour, lieu commun des rencontres humaines, amour qui en la plénitude de son épanouissement, en son « midi » (cf. le poème de ce nom) apporte l'exaltation de la certitude et la volonté de la faire partager. Pour nos poètes, l'amour n'est plus prétexte à repliement sur soi ou à attitudes élégiaques, car :

Trop longtemps nous avons
tiré le crépuscule
à notre secours.
Aujourd'hui même
il nous faut combler l'innocence.

J'éprouve quelque scrupule à restituer en termes plus ou moins logiques une argumentation essentiellement poétique : « ... *la moindre parole sera facette que je polirai jusqu'à l'éblouissement comme les princes font du palais la mémoire bruissante de leur race* ». Le poète tient parole, il pratique une préciosité de bon aloi, celle qui s'efforce d'être aussi précieuse que les impressions qu'elle exalte, qui est un hommage à la réalité du plaisir et comme son couronnement, la fine fleur du temps inoublié et, par elle, inoubliable. De là vient que la minutie s'allie naturellement à la grandeur. Que l'on relise le vaste poème liminaire, celui qui donne son titre à l'ensemble du recueil. L'imagerie de base est marine, abyssale, naturellement corollaire en termes de psychanalyse aux démarches de la rêverie érotique. Elle correspond toutefois à la réalité concrète d'une aventure amoureuse qui, dans la vie, se déroule sur les rives d'un port méditerranéen. D'où certaines images bien situées, anecdotiques (« *Je t'aspirerai comme j'ai appris à sucer le cœur des coquillages* » ou « *Ta main ouverte comme calendrier me pose aux épaules un collier de piments* ») qui transcendent le simple pittoresque tout en conférant à cette méditation une saveur humaine qui en précise le sens. Todrani échappe de la sorte au processus de désincarnation qui exerce ses ravages en tant de poèmes du même ordre. Moins direct, moins ample que Desnos, il est aussi moins verbeux. Sa métaphysique

érotique est assez voisine de celle de Lucien Becker. Je ne fais ces rapprochements avec des contemporains de même veine que pour préciser la classe de Todrani, suggérer sur quel rayon il convient de glisser *Le plus clair du temps*. Dût-on m'accuser de pédantisme, je me risquerai pour définir cette poésie à user d'un terme qui n'a plus cours ; je dirai donc qu'il s'agit d'un épithalame.

L. - G. GROS.

L'ORDINAIRE AMOUR, par GABRIEL COUSIN (*Gallimard*).

« *L'amour se dégageait de nous comme une statue invisible, emplissant l'espace de la musique de ses formes, du parfum de sa vie, du pouvoir de sa signification* ». Dans son mouvement créateur *L'ordinaire amour* donne effectivement cette impression de miracle en train de se produire. « *N'avoir qu'à se regarder pour vérifier l'existence, qu'à se prendre les mains pour toucher la grâce. Mais ce jour n'est pas là encore pour ceux dont le temps personnel n'est pas plus grand qu'un mouchoir, et qui reviennent du marché chargés d'odeurs mais le panier vide. Avoir une soirée pour la splendeur de notre amour est un luxe à conquérir* ». De même que l'ordinaire amour du seul fait qu'il est amour est extraordinaire, de même cette poésie essentiellement intimiste et anecdotique débouche-t-elle dans l'absolu, dans ce qui pourrait être et devrait être. La différence entre un poète moderne de l'amour, conscient comme Gabriel Cousin des conditions sociales et les poètes traditionnels s'inspirant du même thème est qu'il ne se satisfait pas de l'exaltation, ne projette pas son amour dans l'empyrée, mais lui rend hommage d'être temporel et menacé. Il y a là un singulier exemple de démarche métaphysique à base de concret. Je sais que je m'exprime mal ! Pour saisir il faut pénétrer au cœur de ces poèmes, en revivre la dialectique. « *L'heure sonnait dans nos cœurs. L'unité allait nous faire appareiller vers la région connue mais inexplorée du couple* ». C'est une sorte de roman ou plutôt un journal du couple. La vie quotidienne n'y est pas transposée, mais transfigurée en poésie. Cette transfiguration est voulue, méthodique, se fonde sur la plus palpable réalité. Il y a là sur le plan sentimental un processus analogue à celui de Ponge retraçant « l'assomption des choses dans l'esprit de l'homme ». Obéissant aux volontés de l'amour cette poésie du désir dépasse le désir ou plutôt l'accomplit parce qu'elle en assume les fins naturelles. Si effarante que soit cette constatation, l'originalité de ce lyrisme de l'amour réside dans le fait qu'il tient compte de l'enfant. J'ai l'air d'avancer là une platitude. Réfléchissez un instant : Depuis des siècles les poètes de toutes écoles, platoniques ou paillards, ont chanté le désir ou l'absence de la femme, et que s'il leur est arrivé de faire allusion à leurs enfants ce fut uniquement pour en décrire la grâce, et surtout, hélas ! pour leur consacrer des élégies. Le romantisme bourgeois est demeuré fidèle au postulat de l'érotique des troubadours qui n'admettait pas l'amour conjugal. L'alcôve et la tombe ont été jusqu'à nos jours les deux pôles de la poésie amoureuse qui impliquait forcément l'idéalisation de la femme aimée, qui n'était rien autre que ce processus de désincarnation, de canonisation. Béatrix, Diotima, Aurélia sont des guides de l'au-delà, des épouses mystiques

et il serait proprement sacrilège de les imaginer mères de famille ! Au contraire, dans la poésie moderne du couple, selon Cousin, il n'est plus vrai de dire avec Eluard encore que « l'amour est au monde pour l'oubli du monde », il est tout bonnement de la terre et s'épanouit dans la présence au monde : « *Le soir tombe sur les grands bâtiments où la souffrance est un souvenir. Nous ouvrirons les fenêtres devant lesquelles la vie recrute* ». En ce sens un poème comme « Rapport de contrôle » (où les épisodes d'un acte de sabotage dans une usine pendant l'occupation se déroulent avec la femme aimée en surimpression) constitue une gageure réussie. C'est là un exemple extrême qui illustre l'insertion de la mystique érotique dans la vie. De même Gabriel Cousin parvient-il à parler en poète de « L'accouchement sans douleur » : *Ton esprit tout-puissant n'inventait plus d'angoisses mais démontait posément les pièces de ce qui n'était autrefois qu'un miracle* ». C'est dire le souci de lucidité, de santé, qui préside à cette « Vita nuova » du nouvel âge.

Sans mésestimer la portée de *L'ordinaire amour,* il est permis de regretter certaines imperfections formelles dues pour la plupart à une condensation trop poussée. Il en résulte de fausses images comme « *Il ne restait plus qu'une vaste patience à épuiser* » ou de pures abstractions : « *Elle viendra dans le silence, droite comme mon attente* ». C'est entendu, on comprend parfaitement ce que cela veut dire, mais c'est là commentaire psychologique et non élément de poème. Voici un exemple de galimatias précieux : « *Mon cœur s'effrita comme une galette, puis s'ouvrit sous des lèvres où perlait la brûlure de mercure* ». Passe encore chez nos petits maîtres au goût du jour, mais quand on est un poète de la classe de Gabriel Cousin on ne doit pas se permettre de concessions à ces poncifs très cinquième décade du siècle qui sont le comble du mauvais goût !

L. - G. G.

LUEURS AUX VITRES, par Renée Rivet (*Rougerie*).

« *Je veux l'amande des images* », note quelque part Renée Rivet. Ce vœu pourrait être la formule définissant sa poésie. « *A la pulpe de la matière - Est le gisement d'innocence* ». Aucun des poèmes de ce recueil n'est indifférent ou réductible à un simple jeu verbal, ce qui n'exclue nullement une étincelante virtuosité. Celle-ci toutefois n'a rien de l'exercice littéraire, elle est moins l'expression par définition impossible d'une expérience vécue que son reflet et son couronnement, la récompense en quelque sorte d'un état de grâce conquis de haute lutte. Cette conquête suppose une certaine tension, un débat intérieur. C'est par là que le lyrisme de Renée Rivet affirme à sa façon pour transposer la formule rimbaldienne, une « méthode ». Essentiellement en effet les thèmes de *Lueurs aux vitres* font songer à ceux des *Eblouissements,* mais le traitement et l'attitude diffèrent du tout au tout. Je ne suggère ce parallèle avec la Comtesse de Noailles que pour souligner la portée de l'œuvre de Renée Rivet, l'étape nouvelle qu'elle représente dans l'évolution de la poésie, peut-être même de la sensibilité féminine. Elle transcende en lucidité les convulsions pythiques de naguère et le foisonnement de notations concrètes aboutit à la transparence :

Je demande à nos miroirs
La vérité d'une vitre
A l'écorce la plus mûre
De s'en aller d'elle-même
Mais que survive l'éclair

C'est le mysticisme quotidien des *Chants d'Innocence,* différant de celui de Blake en ce qu'il prélude chez Renée Rivet non à un vision apocalyptique, mais à un Mariage du Ciel et de la Terre. Je renvoie les lecteurs de cette revue au poème *La Mère,* qui y parut voici quelques mois. C'est une des clefs de la poésie de Renée Rivet. Mais est-il bien besoin de clefs pour aborder une poésie qui nous en propose à chaque instant par le développement même de ses images, qui se suffit si manifestement à elle-même, qui n'a que faire de gloses et d'explications ? J'aurais mauvaise grâce à mettre en relief quelques imperfections de détails. A cet égard d'ailleurs, même sur le plan bassement littéraire, voire littéral qui est celui d'une certaine critique, on se doit de reconnaître que *Lueurs aux vitres* marque un progrès sensible sur les recueils antérieurs. Sans rien perdre de son flou et de sa musicalité, le langage y est beaucoup plus dense. Mieux encore, les images, tout en demeurant spontanées se justifient logiquement et il y a toujours des points de repère avec la réalité du commun des hommes, encore que les éléments anecdotiques soient mieux assimilés qu'auparavant. Ce livre de Renée Rivet est un des très rares recueils de poésie authentique susceptibles d'être lus par les non-initiés, ce qui n'implique d'ailleurs aucune concession de la part de son auteur. C'est tout bonnement le fait d'une sincérité, d'une voix, en somme d'une pureté d'intention, qui rendent cette démarche étonnamment fraternelle. Si l'on éprouve du plaisir à ce livre, si l'intelligence y souscrit, c'est uniquement par surcroît. Constatation qui n'ôte rien, au contraire, au talent de Renée Rivet.

L. - G. G.

C'EST UN DUR METIER QUE L'EXIL, par NAZIM HIKMET (*Editeurs Français Réunis*).

La nappe est en toile bleue
Et nos livres y sont posés
Souriants, sincères, courageux.

J'aimerais reprendre ces trois adjectifs, en dépit de ce qu'ils ont d'un peu plat, pour les appliquer à *C'est un dur métier que l'exil.* Car ce sont de simples choses humaines (simples mais difficiles) comme le sourire, la sincérité, le courage, qui font la beauté de ce recueil. Nazim Hikmet s'y révèle une fois de plus le poète de l'amour et de la liberté, le poète de l'homme et de tous les hommes. Mais l'amère et « fortifiante » expérience de l'exil donne à son chant une étonnante jeunesse, une vertu de renouveau. Nazim est ici le chantre d'un réveil. Réveil à la lumière - au sortir de la nuit des prisons -, à la vie, à un monde où tout peut encore signifier la joie : le ventre tressaillant d'un femme enceinte, l'avenir de Memet le fils du poète, l'activité quotidienne dans les quartiers, à l'aube, du petit peuple turc, la neige ou le soleil sur Prague, sur Istamboul.

Il suffit à Nazim Hikmet de nommer ces choses pour que la vie y afflue, fiévreuse et bouillonnante, pour qu'elles se gorgent de sève. Rarement poésie a pris une forme aussi concrète, aussi « réelle », rarement le langage et l'objet s'y sont trouvés associés de façon aussi heureuse. La remarquable adaptation de Charles Dobzynski le fait parfaitement sentir, surtout dans les morceaux d'un lyrisme âpre comme *Le cœur dans un bocal* (le cœur de Madame Tchabaï !) ou ces chansons d'une joie explosive comme *La Table,* que j'ai grande envie de transcrire :

Varna m'a rendu fou
Voilà que ma raison s'égare
Tomates, poivrons verts, turbots frits.
A la radio « Ohé les gars »
Une chanson de la mer noire
Et dans un verre de raki
lait de lion, anis
Oï, l'odeur de l'anis !
Et ma langue parlée amicalement,
fraternellement
ah ! ce que je suis bien, bon sang
Ce que je suis bien !
Varna m'a rendu fou
Voilà que ma raison s'égare...

RAYMOND JEAN.

POESIE SOURNOISE, par André Frédérique (*Seghers*).

Pas les versets pas les vernis
Pas les vertus ni les vertiges
Pas les vers de l'Académie
Des inscriptions et belles tiges
Mais vers amis
Bons copains de la langue.

Dans la ligne de Soupault et de Prévert, André Frédérique pratique avec virtuosité des exercices de dislocation du langage qui constituent plus une protestation non-conformiste qu'un appel à la sensibilité. Sa gouaille est surtout citadine, veine de chansonnier, mais l'authentique verve paysanne se manifeste parfois. C'est très amusant et très habile. La meilleure réussite n'est toutefois pas un poème proprement dit, mais une suite de croquis farfelus accommodant à l'humour le plus débridé le thème de la bougie, en cinquante-sept variations. Poésie-divertissement ou contribution à l'art de se distraire en société ? Le titre nous avertit qu'il ne faut pas trop s'y fier.

L. - G. GROS.

LE ROMAN

LE DOCTEUR JIVAGO, par B. PASTERNAK (*Gallimard*).

Un siècle meilleur va venir
et les témoins vont disparaître
les maux des petits estropiés
nous ne pouvons les oublier.

B. P.,
in *Conte à faire peur*,
publié en 1941.

Ce fut, d'abord le « Récit », puis l' « Autobiographie », enfin « Jivago », en revue puis en volume et, à paraître, les poèmes de 1905, Pasternak fait donc chez nous une rentrée complète. On sait le ton de cette multiplication, mais on devine mal si le but est atteint, et si au fond de cette campagne il n'y a pas tout simplement une bonne grosse incompréhension, voire un mépris flagrant, et de Pasternak et de ce que n'importe quel écrivain peut vouloir dire avec son œuvre.

Pasternak a choisi d'être témoin, ému, émouvant, visionnaire, partisan : témoin, qui veut conclure sur un témoignage ? Qui trouvera une source unique et le courant d'une seule volonté à ce fleuve épais de 600 pages ? Résumons : de 1905 à 1940 environ, Jivago et son entourage, privilégiés de l'ancien régime, sont en proie à l'histoire ; l'histoire les bouleverse, les piétine, les disperse. Le roman de Pasternak est le récit souvent méthodique de cette agonie. Mais on a l'impression tout au long de sa lecture d'avoir affaire uniquement aux sous-produits d'une société. La biographie de Jivago c'est l'éclatement d'une parade, dans cette Sibérie exotique que le Transsibérien vient de révéler. Ceux qui attendaient une Vendée seront bien déçus. On irait certes trop loin en affirmant que la bourgeoisie russe n'était qu'indifférence sous un visage traditionnel et parfaitement au point, mais Pasternak bien souvent le laisse entendre. Jivago est de cette caste, il en déteste la faillite, il en regrettera la culture authentique, la sensibilité, sinon les délices, mais il suit. Jivago n'est pas Pasternak ; le romancier lui a cependant prêté beaucoup de sa conscience, de ses souvenirs et de sa réceptivité poétique. La mort suicidaire du docteur n'est pas la retraite de Pasternak, mais il y a chez Pasternak lui-même cet arrêt du cœur qui l'empêche de voir au-delà de sa jeunesse, au-delà du temps de la débâcle. Jivago c'est à la fois le chagrin et l'impuissance de Jivago. Si on veut prendre la plus grosse part de ce roman, il faut limiter la personnalité de Pasternak à ses années de formation, et en même temps ne pas oublier, en contrepoint, cette lumière crue d'une époque révolutionnaire dont les prolongements sont encore sensibles, non comme un écho, mais comme une rumeur désormais quotidienne.

Un témoignage n'est pas un argument. Pour l'histoire de la Commune par exemple, le livre de Lissagaray et les Convulsions de Paris, de Maxime du Camp, restent deux témoignages, antagonistes, tous deux sincères, mais ensemble ils servent à l'intelligence de ces temps. Venu en marge des témoignages soviétiques, le « Docteur Jivago » nous restitue une voix qui manquait ; disons que cette voix ne suffit pas à combler l'énorme silence des opposants, et de ceux qui n'ont jamais compris ce qui leur arrivait. Le docteur Jivago n'est pas un roman soviétique, ce n'est pas non plus un véritable roman russe, ce n'est pas un pamphlet antirévolutionnaire, mais encore moins un portrait honnête de la révolution d'Octobre. C'est le plus douloureux des témoignages : celui de la peur de Jivago.

Or, si on veut se donner l'air d'un certain sérieux, cette biographie du docteur Jivago, roman de l'échec, de l'isolement, de l'évasion, en même temps que description de l'écroulement d'un monde, cette biographie reflète exactement tout ce qu'en Occident annonce notre littérature romanesque : le petit bourgeois sartrien, l'employé de Kafka, le héros de Faulkner et le « poor fool » de Caldwell sont destinés à cette désincarnation, à ce pourrissement de l'âme, à ce repli désordonné. Posons un problème de fait : que feraient-ils, eux, dans les mêmes circonstances révolutionnaires ? Que décideraient-ils et décideraient-ils quelque chose ?

Ici, le témoignage de Pasternak prend toute son originalité si l'on songe qu'il a été écrit *après,* alors que notre littérature a choisi de se situer *avant* les bouleversements historiques. Certes, Pasternak, et nous reviendrons là-dessus, n'évoque jamais explicitement cet *après,* les trop fameux héros positifs sont absents de son livre, mais qu'y viendraient-ils faire puisque par opposition on les devine tels derrière les autres. Il y a incontestablement chez Pasternak un parti-pris de débâcle, de fin du monde. Dans cette lumière de forge, les héros de l'an mil deviennent très vite la caricature d'eux-mêmes, c'est-à-dire ce qu'ils seraient devenus plus lentement mais infailliblement, si le cours de leur vie n'avait pas été bouleversé. Jivago se tait, mais tous les visages parlent, les actes, les petits faits, c'est bien dans ces raccourcis que l'art de Pasternak romancier peut donner toute sa mesure. A cet égard, combien, par exemple, est significative la figure de Komarovski, qui parcourt la trame du roman comme un crin de chaîne : avocat véreux, séducteur sans scrupule, assez rusé, assez lucide tout de même pour retourner chaque situation à son avantage. C'est le plus vivant de cette bourgeoisie moscovite dont chaque représentant porte en soi un Oblomoff au naturel. Ainsi Jivago, au plus fort de la Révolution, alors que le choix était encore possible, et peut-être aussi dans son cœur, se décide-t-il pour la fuite, le retour aux terres familiales, l'oubli dans la nature. Sous cette émotion oppressante et à ce diapason, il est aisé de prévoir combien les paysages, les neiges, la taïga, seront magistralement et tendrement évoquées par Pasternak. Ces êtres déchirés, mais qui avaient une grande âme, sont prêts à se fermer dans la contemplation de la prodigieuse nature sibérienne, ces êtres qui à tout instant éprouvent « le sentiment confus du bonheur » sans savoir aller plus avant, sans forcer ce bonheur, ou simplement tenter à leur mesure la chance. Ils ont choisi la démesure, le sort nomade de l'exil, les petits bagages, la faim ; une vie léthargique au cours de laquelle la moindre joie est vite meurtrie. Nous avons écrit tout à l'heure

que Pasternak se gardait d'évoquer l'*après* révolutionnaire, c'est en fixant ses héros, en les arrêtant comme des types qu'il y parvient. On chercherait en vain un soviétique dans la foule de ses personnages. Le commissaire aux armées Strelnikov est un sans-parti, et sa figure est celle d'un combattant, quant à Evdgraff Jivago, le demi-frère providentiel de Iouri Jivago, qui est, lui, pris dans le mouvement révolutionnaire, il apparaît plus comme un aventurier sympathique que comme un véritable activiste. Volontairement sans doute, Pasternak a gardé la mentalité de ses héros, il faut accepter ce choix au départ, sinon Jivago risque d'être une « reine de Césarée » peu désirable.

Mais Jivago est un roman, et une bonne part de son succès est due à ses qualités romanesques. Le lecteur français semble accepter de bon cœur cette épaisse et sérieuse lecture. Il s'y perd, il y rêve, il s'éloigne. Il est certain que pour ceux qui lisent sans relire, ce livre est une œuvre à opposer (puisque paru dans la même année) aux œuvrettes que nos bons jeunes romanciers nous prodiguent, mais son succès, au temps du cinéma-roi, n'est-il pas abusivement, pour certains lecteurs, de la lignée de celui d'*Ambre* ou d'*Autant en emporte le vent ?* Généralement ignorant de l'étranger, le lecteur français (et souvent le critique) tente de souder Pasternak à Tolstoï, cela est en apparence possible, car le sujet reste le même : il s'agit toujours de cette tendre et profonde Russie, il s'agit aussi de cette inépuisable faculté d'analyse qu'ont les personnages, de cette ivresse de la parole, de l'enchantement d'une nature aventureuse. L'insertion des poèmes de Jivago en fin d'épilogue ajoute à la « réalité » du roman. Que sont-ils ces poèmes, sinon le désenchantement de Jivago, l'amertume un peu facile, l'amour un peu léger, mais là encore, le lecteur français qui se désintéresse si bien de toute poésie trouve-t-il autre chose que fabulation ?

Indépendamment de la carrière qu'on a voulu lui faire, ce livre est étrange. Est-il bon, est-il méchant ? C'est à coup sûr le portrait réussi d'une Apocalypse, mais les mobiles et les ressorts profonds manquent, et surtout cette dimension humaine qui, chez Martin du Gard par exemple, scelle vigoureusement les personnages à la pâte de leur rocher. Le talent de Pasternak se laisse prendre un peu par la confusion d'esprit de ses héros ; on a l'impression qu'avec eux il cherche à se retrouver un langage, une manière d'être dont il aurait la nostalgie, et que cela empêche sa plume d'aller plus avant, d'aller plus vrai. On a bien l'impression que le « docteur Jivago » est un récit onirique, les regrets y sont et le brouillard de la vision nocturne ; et ce glissement dans l'inconscience s'achève par l'ambiguité de l'épilogue où les survivants, vieillis, tout occupés de leurs cendres, n'abordent pas aux rivages du réel. Si le « Docteur Jivago » est un testament, il est celui, critique, du refus.

JEAN TODRANI.

UNE PIECE AU SOLEIL, par JOHN BRAINE (*Stock*).

John Braine participe certainement de la morale des « angry young men » par le persiflage et le goût des attitudes anti-gentleman. Il s'en éloigne par la lucidité froide, le réalisme psychologique et social de son livre. *Une pièce au soleil* raconte l'histoire d'un jeune homme de condition modeste qui, parce qu'il est beau garçon, intelligent et sympathiquement cynique, entend se faire une place dans la société - pour être plus précis : dans une société provinciale anglaise où la médiocrité, l'hypocrisie, la corruption morale triomphent. Or, ce Joe Lampton, si tranquille soit-il dans ses calculs, si résolu se montre-t-il dans sa volonté de classer les hommes et les femmes en fonction de la place (sinon de la pièce) qu'ils occupent au soleil, n'en est pas moins capable d'amour et de belle et bonne sensualité. Son cynisme est une forme de délicatesse froissée ou mieux, de générosité *inversée* (parce que privée d'objet). On pense naturellement à Julien Sorel. Comme lui, Lampton accumule à la fois les dégâts et les succès : sa maîtresse Alice se suicide, mais la riche petite bourgeoise Susan devient sa femme. Ce n'est pas moral, mais c'est pertinent dans l'impertinence.

RAYMOND JEAN.

UN HOMME DE TROP, par JEAN-PIERRE CHABROL (*Gallimard*).

Dans les Cévennes, les maquisards ont réussi, par un audacieux coup de main sur la maison d'arrêt de Sarlande, à libérer douze patriotes condamnés à mort. Onze, en réalité, le douzième est de trop, on sait de lui que c'est un condamné de droit commun. C'est un élément étranger à la troupe des résistants. Qu'en faire ? S'en débarrasser ? Maintenant qu'il connaît les lieux où se cachent les hors-la-loi, si on lui rend simplement la liberté, ne va-t-il pas les trahir, renseigner les occupants ? Le tuer ? Au nom de quoi ? Bien qu'il ait été condamné à mort par la justice civile, les résistants ne se connaissent pas le droit d'exécuter la sentence. Seule la sécurité commande de « liquider » cet homme dangereux. Qui en aura le triste courage ?

On voit en quoi ce roman dépasse la simple narration d'un épisode de la résistance. Vivement mené, bien construit, il se lit d'une traite. Peut-être les protagonistes principaux du drame, ceux qui doivent assumer les tâches redoutables de juges et de bourreaux, manquent-ils de cette épaisseur qui les rendrait inoubliables. On ne peut reprocher à un auteur de n'être pas Malraux.

PIERRE MATHIAS.

DOCTRINES ET CIVILISATIONS

L'EXPERIENCE VECUE DE SIMONE WEIL, par JACQUES CABAUD (*Plon, édit.*).

On peut se demander, en lisant les premiers chapitres de ce que l'auteur appelle modestement une thèse, s'il était bien utile d'intégrer à la petite histoire ce pur flambeau qu'est Simone Weil, telle qu'elle surgit peu à peu de sa mort et, d'écrit posthume en écrit posthume, conquiert son éternité - d'autant que les premières pages, concernant l'enfant et l'étudiante, semblent manquer de style et d'adhésion profonde. Mais si nous commençons par une réserve aussi sévère, c'est pour mieux exhorter le lecteur à poursuivre. Car très vite l'anecdote disparaît devant l'essentiel : l'histoire d'une vie qui est œuvre par elle-même, celle d'une œuvre qui jamais ne s'abstrait de la vie. Avec une honnêteté, un effacement, un effort d'intelligence dignes de Simone Weil, et qui témoignent d'une attention véritable mieux que ne l'eussent fait des accents plus fervents, l'auteur nous offre ici une introduction des plus utiles à la connaissance de cet être unique. Nous ne possédions jusqu'à présent que des impressions fragmentaires, parfois même contradictoires, sur les travaux de Simone Weil, qui ne purent être publiés selon l'ordre chronologique. Grâce à Jacques Cabaud, qui a su y ajouter les références aux écrits les plus anciens, aux témoignages, à de nombreux inédits, c'est une prenante « continuité sur tous les plans » qui se découvre à nous, la profuse unité d'une vie si parfaitement fidèle que rien, pas même la mort précoce, n'y est accident. On pouvait craindre aussi que certaines des œuvres posthumes ne fussent le résultat d'une complaisance trop naturelle de parents et d'amis pieux, empressés à publier sans discernement brouillons inachevés et confidences intimes. Or, on se rend compte par cette étude que tout, en Simone Weil, et jusqu'au plus secret d'elle-même, a valeur d'acte public, et que ses articles, ses lettres, les notes prises par ses élèves, ses cahiers personnels ou ses ouvrages d'envergure, procèdent d'un même effort de concience et sont l'aboutissement douloureusement mûri de réflexions mises à l'épreuve d'une libre et constante expérience.

Ajoutons que la présente biographie, divisée en trois parties d'importance croissante, elles-mêmes coupées en menus chapitres, où l'on voit vivre Simone Weil jusqu'à 22 ans, puis jusqu'à 27, enfin, jusqu'à sa mort, à 34 ans, permet d'éprouver l'étonnante intensité propre à chacune de ces étapes si courtes. On dirait d'un chemin de croix, dont aucune station n'est achevée dans le sens terrestre, mais chacune prolongée selon l'infini : années d'études ou d'enseignement, activités syndicales, engagements en usine ou aux champs, service volontaire en Espagne, exil de New-York ou de Londres, tout est cassé en tronçons de deux ou trois mois par la maladie, les accidents, les échecs, les désastres, et chacun de ces tronçons épanouit en leur plénitude les pouvoirs si rarement unis de l'intelligence, de l'héroïsme et de la charité.

Car c'est cette alliance, lumineuse et tout à la fois condamnée, qui fait l'originalité à peine déchiffrable du génie de Simone Weil,

au bord de l'indicible et toujours parfaitement lucide. Cette martyre et cette sainte, qui a pu aller jusqu'à écrire : « Toutes les fois que je pense à la crucifixion du Christ, je commets le péché d'envie », ne verse pas un seul instant dans les ivresses de l'utopie. Elle sait que la grâce repose sur une culture, que le surnaturel est le fruit d'une vie qui colle au réel, et que, s'il lui faut « mettre en acte, immédiatement, toute idée qui paraît bonne », il n'en faut pas moins soumettre l'acte au sévère contrôle de l'esprit. On est frappé du caractère pratique, des précisions techniques dont elle étaye ses entreprises - connaissances acquises par un travail qui « lui entre dans le corps », selon son vœu constant - de son sens de l'efficace alors même qu'elle vise l'idéal. Jacques Cabaud ne nous laisse rien ignorer d'une pensée et d'une action toujours audacieuses quoique soumises à la plus stricte critique, et dont « l'extrême densité de formulation, dit-il, ne doit pas nous faire perdre de vue le caractère parfaitement logique, la cohésion organique ». Mieux encore, il s'efforce d'approfondir le mysticisme original de Simone Weil, au sujet duquel il lui arrive de penser qu'il fonde « une catégorie spirituelle nouvelle dont elle serait le seul représentant ». Il ne dissimule pas non plus les limites de cette femme, ses intransigeances, ses rudesses, son mariage avec le malheur qui tient parfois de l'obsession ; sans romancer des petitesses, il montre qu'elles ont leur place dans la caverne où s'évertue une conscience qu'elles ne diminuent en rien.

Nous mettrons donc au rang des biographies supérieures, comparable, par son effort de pénétrante sympathie, à celle qu'un Henri Perruchot, par exemple, a su nous donner de Van Gogh, cette précieuse initiation à une pensée, à une aventure sans égales, à une pureté forcenée au siècle de tous les impurs. On ne peut, en fermant le livre, qu'ouvrir ceux de Simone Weil, car, comme elle l'écrit elle-même, « le monde a besoin de saints qui aient du génie comme une ville où il y a la peste a besoin de médecins ».

ANNE BLANCHARD.

ORIGINES DE LA CIVILISATION JAPONAISE, introduction à l'étude de la préhistoire du Japon, par CHARLES HAGENAUER (*Imprimerie Nationale, Librairie Klincksieck, publié avec le concours du C.N.R.S.*).

Ce tome imposant, qui ne s'adresse qu'aux spécialistes mais qui a une portée générale par les problèmes qu'il agite, est un maître livre.

D'épaisses ténèbres entourent, on le sait, les origines du peuple japonais qui, s'il présente bien des similitudes ethnographiques avec les peuples établis au nord de la Chine, n'en comporte pas moins des caractéristiques sans correspondance précise. Au point de vue anthropologique, M. Hagenauer constate qu'il n'y a pas un abîme ni entre ces peuplades mongoloïdes d'une part et, d'autre part, les Aïnou qui avaient occupé à date ancienne une partie des îles japonaises, ni entre tous ceux-là, les Japonais actuels et les habitants préhistoriques des îles nippones. Et rien ne permet sur ce point de rattacher les Japonais aux Malayo-Polynésiens, comme on l'a si fréquemment tenté. Mais, constate l'auteur, l'anthropologie japonaise est encore dans l'enfance et n'a pas fourni toutes ses données.

L'ethnographie, en revanche, propose mainte conclusion intéressante. Détruisant avec des arguments massifs les rapprochements tentés avec des pratiques polynésiennes, l'auteur leur oppose des parallèles précis - méthode d'inhumation, érection des célèbres torî ou portiques en bois à l'entrée des temples shinto, etc. - avec des usages des peuples mongols ou altaïques. (Je ne vois pas, pour ma part, les mêmes inconvénients que M. Hagenauer à rapprocher le serre-tête rituel japonais ou *hatchi-maki* de son semblable péruvien précolombien, dès lors que M. Georges Dumézil vient de démontrer la proche parenté du turc, d'origine mongole, on le sait, et du kitchua, ou langage des Incas).

Mais c'est la linguistique qui constitue l'essentiel du livre. On était demeuré dans l'incertitude la plus totale sur les origines de l'idiome japonais. Là encore, on a voulu prouver une affinité avec les dialectes malayo-polynésiens. Quelques termes mis à part, ces rapprochements, M. Hagenauer le démontre, ne résistent pas à l'examen. En revanche, avec une science consommée et une connaissance parfaite de tous les dialectes japonais, particulièrement de ceux, plus archaïques ou aberrants, des îles Ryukyu - ce qui lui permet de parler d'un « japonais commun », première notion d'un état plus ancien de la langue - avec une connaissance fort vaste d'un grand nombre de langues altaïques : mongole, turc, tongouse, mandchou, coréen, etc... (parmi lesquels il convient dès lors de ranger aussi l'aïnou) et, après une patiente étude des phonétismes et des alternances phonétiques à l'intérieur du japonais d'une part, des langues altaïques d'autre part, M. Hagenauer révèle un nombre impressionnant d'évidentes identités lexicologiques (du type : turc *kükür* « cœur », « poitrine », japonais *kokoro*, même sens). L'étude de la morphologie donne des résultats encore fragmentaires, mais déjà manifestement analogues.

Ce qui toutefois est intéressant, c'est que sur les 1.310 racines japonaises qu'on peut isoler, l'auteur n'a pu retrouver que 349 correspondants altaïques. Cela démontre d'une manière certaine l'affinité de ces langues, mais d'où proviennent les nombreuses autres racines ? Voilà le problème qui se pose désormais. Prudent, M. Hagenauer conclut à un amalgame d'éléments altaïques avec d'autres ethnies dont nous ignorons tout quant à présent. Des recherches dans une toute autre direction vont-elles permettre de soulever le voile ? Je suis, pour ma part, et pour des raisons précises, tenté de répondre par l'affirmative.

Qu'on m'entende bien ! Ce qui est en cause ici, ce n'est pas seulement un problème de linguistique qui, après tout, ne concerne qu'un petit nombre d'individus. C'est, par delà les questions de migration des peuples et des champs d'interférence de l'ethnographie, les ferments d'une civilisation, ses racines et ses impératifs, l'explication d'un particularisme culturel.

PAUL ARNOLD.

ESSAIS SUR LE BOUDDHISME ZEN, par D.-T. Suzuki. Traduits sous la direction de Jean Herbert (*Collection « Spiritualités Vivantes », Albin Michel*, 3e série).

Lors de la parution des deux premiers tomes de cet ouvrage, j'ai eu l'occasion ici-même (N° 343), d'exposer le mécanisme de l'illumination Zen, le lent mûrissement de la pensée mystique faisant

soudain éclater le *satori* ou vision nouvelle, non logique, de l'existence. J'ai rappelé aussi que le bouddhisme zen est une varité du mahâyânisme, ainsi que l'a établi définitivement l'auteur.

Le troisième tome est constitué avant tout par l'interprétation Paramita ou sagesse suprême. Nous apprenons les qualités du zen de certains sutras bouddhistes et avant tout du fameux Prajnabodhisattva, le parfait initié qui ne travaille pas à sa propre libération, mais à celle de la création entière et pour qui la purification et la perfection ne sont qu'une première étape. Amener l'humanité dans le chemin de la délivrance par le célèbre piège du Bouddha, la désillusion des concupiscences qu'on rappelle ici opportunément, telle est la véritable mission du bodhisattva.

Mais une fois de plus, M. Suzuki nous montre que pour les maîtres du zen ce ne sont pas les spéculations et les explications de texte qui assureront au disciple le *satori*. Elles ne pourront aider qu'à créer une ambiance spirituelle favorable à réaliser le « vide » ou quiddité.

Dans une dernière partie de son livre, M. Suzuki étudie l'influence du zen sur la formation de la civilisation et spécialement de l'art japonais. Deux arts surtout sont issus de l'esprit zen : le *sumiye* et le *haïku*. Le *sumiye*, croquis à l'encre de Chine extrêmement cursif, manié surtout par les bouddhistes zen et ne relevant que l'essentiel, interdisant par essence tout correction, jaillit comme l'improvisation et dès lors met à jour le subconscient même de l'auteur et avant tout le sens de la « solitude éternelle » (*sabi* ou *wabi*) qui paraît aussi bien dans la cérémonie du thé que dans le *haïku*. Le *haïku*, poème à dix-sept syllabes, dont le plus grand maître fut Bashô, nous fait toucher le fond de la philosophie zen à travers un mince détail du paysage ou une impression étrange, ou le choc de deux impressions.

Je signale aux lecteurs familiarisés avec la langue allemande - et même aux autres pour les ravissantes reproductions d'estampes japonaises - un petit livre paru en Allemagne : *Vollmond und Zikadenklänge* (1), c'est-à-dire « Pleine lune et chant de cigale », anthologie de *haïku*, notamment de Bashô, traduits en dix-sept syllabes allemandes par Gerolf Coudenhove et admirablement illustré par des reproductions d'estampes ou de peintures choisies par Werner Speiser parmi les plus caractéristiques, parfois parmi ceux des auteurs de haïku.

PAUL ARNOLD.

L'HOMME UNIVERSEL ET SINGULIER (*Nef de Paris*).
MEURS ET DEVIENS, par CHARLES VIDIL (*Edit. Julia*).

La philosophie est devenue, de nos jours, une science de l'homme - assez inhumaine - ou un jeu dialectique - assez vain. Entre l'engrenage des matérialismes et l'architecture abstraite des systèmes, entre l'homme-machine et l'homme-pensée, nous sentons bien que quelque chose échappe à nos prises, la part la plus précieuse de nous-même peut-être, ce par quoi nous sommes des humains. Bref, nos philosophes ne savent plus prendre l'âme dans leurs

(1) Bertelsmann Verlag, Gütersloh.

filets. Ombres de Platon, de Pascal, de Hegel, comment explorer encore aujourd'hui, entre ce corps trop singulier et cet esprit, trop banalement universel, les domaines de l'Ame et du Spirituel ?

A cette question ce ne sont pas les philosophes qui peuvent répondre, au XXe siècle, à l'exception peut-être des plus grands : un Bergson, un Heidegger, ce sont les essayistes. D'Alain à Gabriel Marcel et à Sartre, en passant par Guénon ou Camus, Abellio ou Denis de Rougemont, les essayistes français - venus de tous les horizons de la pensée - ont entrepris cette nouvelle Quête du Graal. Ils cherchent le plus pur et le plus humain de l'homme, et au-delà des systèmes, ils ont ébauché une philosophie des philosophies

Les « Exercices Spirituels » de Ch. Vidil s'inscrivent à leur place dans ce mouvement de la Pensée contemporaine. L'auteur n'est pas indigne de ses devanciers. Comme eux, il excelle à manier tous les langages philosophiques, à utiliser toutes les branches de la science, en somme, à multiplier les « points de vue » sur le Réel sans se laisser enfermer dans un système ou une technique. On goûtera sa virtuosité à passer de l'agapè au karma, du vocabulaire des gnostiques à celui de l'existentialisme.

Mais Ch. Vidil n'est pas un simple virtuose, c'est un chrétien fervent qui se refuse à parler « de l'Etre ou de Dieu avec autant de froide rigueur que s'il était question de gravitation ou de magnétisme ». L'âme n'est pas cette région abstraite des Lois et des Principes qui gouvernent l'Individu - et la société. L'universel n'est pas seulement l'esprit - science ou règle - gouvernant le singulier - le corps et ses passions.

Ce n'est pas l'Homme qui existe, ce sont les hommes. A l'échelle humaine, l'Universel - Dieu - n'est point ce qui se détache du singulier - l'Homme - mais ce qui s'y incarne. Aussi l'âme n'est-elle point réellement distincte du corps. Chaque individu se sauve - ou se perd - tout entier. Ce qu'il y a de plus divinement humain en nous émerge des profondeurs de nos ténèbres, fleurit en mythes et en symboles, s'exprime dans l'œuvre d'art. Ce mouvement ascendant vers l'Universel engage enfin l'homme tout entier dans la foi et dans l'amour - entendons l'amour du prochain (agapè). **Dieu est amour.**

Au mouvement ascendant décrit dans le premier volume des « Exercices Spirituels » (*L'Homme Universel et singulier*) répond dans le deuxième volume (*Meurs et deviens*) un mouvement descendant. Le singulier s'élève à l'universel, mais l'universel s'incarne dans le singulier. C'est l'idéal qui oriente la conduite de chacun de nous. Ainsi se forgent nos destinées. A travers les destinées individuelles et l'histoire des civilisations, l'Humanité progresse et devient de plus en plus perméable au « Projet » divin, devient en même temps de plus en plus humaine... Pour éclairer ces vues, Ch. Vidil fait appel tour à tour au néo-finalisme de Ruyer, au Karma hindou, à la notion de « renaissance » et aux thèses du P. Teilhard de Chardin. Nous comprenons qu'au terme de cette évolution la contradiction qui subsistait entre universel et singulier aura disparu. Chaque homme singulier sera pénétré par toute la lumière de l'Universel. Et l'Homme, enfin, sera créé. Ce sera « la Fin des Temps ».

CHRISTIAN PONS.

LES ARTS

L'ORDRE GREC, texte de François Cali, photographies de Serge Moulinier (*Arthaud*).

L'originalité de ce livre est manifeste. Il suffit de le feuilleter pour s'apercevoir qu'il ne s'agit pas d'une seule originalité de mise en page, de présentation typographique de telle ou telle de ses parties, voire de l'utilisation parfaite des ressources de la photographie, mais d'une profonde originalité de conception. *L'Ordre grec* n'est pas un album de belles images d'architecture, ni un ouvrage de critique d'art, ni un recueil d'ambiance par des textes et des reproductions. Il est beaucoup mieux que tout cela. François Cali avait déjà réussi un livre assez extraordinaire, *La plus grande aventure du monde : Citeaux*, où l'architecture romane était présentée dans ses répondants liturgiques, littéraires et mystiques. En réussissant *L'Ordre grec* - une entreprise qui n'était pas sans péril mais dont la réalisation doit être approuvée sans restriction - François Cali nous donne la mesure d'une intelligence en même temps que la qualité d'un enthousiasme.

L'ouvrage s'ouvre par une longue réflexion sur l'architecture dorienne. François Cali ne regarde pas le temple grec comme une ruine, si pittoresque, si noble soit-elle ; il la considère dans son « heure de majesté », à cet instant de Vérité éternelle où, à travers les jeux de la lumière et de l'ombre, le Verbe réussit à s'incarner et la Matière à se sacraliser. Démarche mystique, qui repousse le temple égal à l'homme comme le temple égal à Dieu, c'est-à-dire deux disproportions dont les exemples nous sont donnés par le temple égyptien ou le temple mexicain, d'une part, et par le temple grec postérieur au v^e^ siècle, de l'autre. « L'architecture n'a pour principe ni l'identité ni la contradiction, mais la Proportion ». Encore faut-il se garder de croire que la proportion soit une égalité. La symétrie est une notion dont le sens originaire grec s'est singulièrement déformé et qu'un académisme scolaire a réduit à une formule indigente. La symétrie, c'est le nœud que constituent les rapports de l'esprit et des sens, des nombres et de la matière, de la Justice et de la Nécessité. « La symétrie des tragiques, des mystiques et des architectes est une seule et même chose grecque ». Aussi François Cali, pour nous faire pénétrer l'essence de l'architecture dorienne - « le mode dorien, le seul qui soit vraiment grec », selon Platon - mêle aux images de colonnes, de frontons et de linteaux, les textes des philosophes pré-socratiques, ceux d'Eschyle, de Sophocle et de Platon. Pour lui, les « mystiques-physiciens » grecs ont recherché dans les deux termes contraires de la Nécessité et de la Justice une Symétrie qui est Proportion : œuvre de physicien pour partager le visible, œuvre de mystique pour partager l'invisible. « Rendre manifeste une Proportion sacrée entre le visible et l'invisible, la matière et l'esprit, est un travail de mystique-physicien et d'architecte ». Ainsi, le problème du Beau se confond avec le phénomène mystique de l'incarnation. Et

lorsque l'esprit l'emporte sur la matière, la science des nombres sur la liturgie de la pierre, l'ordre dorien disparaît et l'art n'a plus que des recettes humaines. « L'architecte s'abandonne à la sculpture, dit F. Cali. Le verbe architectural grec s'altère dans la sculpture comme dans les syllogismes ».

Le livre de François Cali, dans sa partie iconographique, est une démonstration de pureté et de beauté. Il est particulièrement servi par les images de Serge Moulinier, un des rares photographes qui « montent encore vers les temples, écrit Cali, avec la volonté des initiants et la patience des suppliants de découvrir dans leurs ruines la rigueur d'un Ordre, de révéler un dieu dans ces paysages trop séduisants ». Chacune de ses images nous laisse confondus, presque stupéfaits, devant les rythmes et les proportions qu'elle révèle. Et l'on peut parler de révélation à propos de celles, volontairement poussées au sombre, prises souvent au lever du jour, qui nous apprennent à voir le vide architectural entre les colonnes, le dessin dans le ciel de ces « amphores » aussi importantes que le plein des pierres dont le grain prend, grâce à l'objectif de Serge Moulinier, une impressionnante présence tactile.

On peut dire en mesurant ses mots : un livre de ce poids ne se rencontre pas tous les jours. *Avez-vous vu L'Ordre grec ?* est-on tenté de répéter autour de soi. Tant on voudrait que ceux qui peuvent s'enrichir d'un recours au Sacré et au Beau, qui croient aux grands pouvoirs d'une perfection privilégiée, ouvrent ce livre, et soient saisis.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume relié toile, 258 pages, 90 reproductions en héliogravure. prix : 5.000 francs*).

ROUSSILLON ROMAN, par M. Durliat ; photographies de Jean Dieuzaide.

SUISSE ROMANE, par divers ; photographies de Jean Dieuzaide (*Collect. « La Nuit des Temps ». Zodiaque, éd.*).

On voit avec plaisir se poursuivre une entreprise sympathique et émouvante qui veut nous présenter, région par région, l'architecture romane et ses arts dérivés, non pas sous le seul angle archéologique ou même esthétique, mais dans ses rapports avec l'homme et avec le divin. La collection *La Nuit des Temps* mérite notre plus grand intérêt parce qu'à des pierres patinées, usées, elle sait rendre la vie, et aussi la vie liturgique, qui fut leur raison même. Ainsi, ces murs, ces absides conservent cette double présence de Dieu et des hommes, attestent de leur rencontre, témoignent de la foi. De cette ferveur non seulement les textes sont marqués, mais encore, dirait-on, les photographies elles-mêmes. Une pareile *dévotion à l'art roman,* que révèlent les ouvrages de la collection, pénètre au plus profond de nous, laisse une émotion que les livres sur l'architecture n'ont pas l'habitude de donner.

Les bâtisseurs du Roussillon et ceux des vallées suisses ont en commun la simplicité, la rusticité même de leurs constructions,

et le caractère artisanal de leur sculpture. Similitude de situations géographiques : proximité de la montagne et passage de grandes voies de communication et de pénétration. Mais le Roussillon a le voisinage de la mer et de son climat, et l'influence orientale reçue des arabes d'Espagne par l'entremise de la Catalogne. Tandis que la Suisse est, de par sa situation, un réceptacle d'inspirations : influence lombarde au Sud, bourguignonne dans la Suisse romande, rhénane dans la région de Saint-Gall et de Zurich.

Je crois qu'il n'y a guère de région - sauf l'Auvergne - où l'on pourrait faire en France un *pèlerinage aux sources romanes* plus saisissant qu'en Roussillon. La pauvreté et la noblesse de Serrabone, de Corneilla, de Cuxa, de Canigou sont incomparables. Et je songe à toutes ces petites églises de villages perdus, et leurs beautés secrètes. Mais la Suisse a pour nous l'attrait du surprenant. Nous sommes plus habitués à imaginer les sites alpestres de ses vallées que les clochers romans de ses églises. Et pourtant les édifices de Romainmotier, de Grandson, de Negrentino, les trésors de Saint-Maurice et de Coire sont les témoins d'un art attachant. On s'arrêtera longuement enfin sur les images d'une sculpture fruste, très archaïsante, dont les meilleurs exemples se trouvent à Payerne et à Giornico dans le Tessin.

PIERRE COLLAVET.

(*Un vol. relié toile, 260 pages, 86 pages photographiques dont 6 en couleurs - Prix : 2.500 frs ; un vol. relié toile, 340 pages, 130 pages photogr. dont 4 en couleurs - Prix : 3.000 frs*).

L'ART INDEPENDANT, par Pierre Courthion (*Albin Michel*).

Ce livre n'a pas la valeur, un peu fastidieuse, d'un traité de peinture contemporaine, de 1900 à nos jours. Il n'a pas été écrit tout d'une pièce, dans un but didactique, ni pour servir de manuel systématique. Il a les qualités et les défauts d'un ouvrage non prémédité : Pierre Courthion avertit son lecteur qu'il se compose de notes et de réflexions prises à propos d'expositions ou de visites d'ateliers, au gré de ses prédilections ou de ses amitiés. Les défauts sautent aux yeux, oublis multiples, valeur inégale des chapitres, développements différents. Mais il ne faut pas reprocher à ces portraits leur format dissemblable, ni la diversité de leur mise au point : le temps de pose n'est pas toujours le même, ce sont tantôt des esquisses, voire des instantanés, parce que le modèle n'a fait que passer, tantôt des études plus approfondies, orientées par l'intérêt du critique. En tous cas, cela est vivant, et enlève monotonie à une galerie dont les cadres sont de toutes sortes. C'est au fond ce qu'a voulu Pierre Courthion : non pas dogmatiser sur l'art actuel, mais le faire aimer. La facilité de cette critique a le mérite de rendre agréable ce livre chaleureux.

P. E.

(*Un volume, 320 pages, 117 reproductions dont 17 en couleurs. Prix : 4.200 francs*).

VLAMINCK, par Pierre Mac Orlan (*Editions A. Sauret, Monte-Carlo*).

Le temps de l'épreuve est venu pour Vlaminck. Pour l'homme, qui vient de disparaître, sa légende durera : celle d'un anarchiste, d'un géant doux et bourru, vêtu de velours et de laine, fort et tendre à la fois, mi-peintre et mi-paysan, aimant ensemble l'aventure et la glèbe. Bref l'homme, comme Cendrars, d'un style de vie savoureux. Pour le peintre, une sorte d'incertitude quant à la vraie place de son œuvre a besoin maintenant de se dissiper. Une publication luxueuse comme celle que vient de réaliser André Sauret doit apporter sa contribution à cette mise au point. Cinq lithographies originales et trente-cinq planches tirées en quinze couleurs, sont une démonstration des possibilités de l'édition moderne. Le texte écrit par Mac Orlan, six mois avant la mort de son ami, devient une stèle émouvante et le choix des œuvres fait par le peintre lui-même une histoire de sa peinture, le miroir définitif où il convient de lire à présent.

Les dons de Vlaminck sont évidents, même dans la peinture commerciale de sa dernière manière. Ils lui feront pardonner sans doute d'être un jour devenu un peintre de genre, un « maniériste », comme le furent nombre de petits maîtres flamands, ses ancêtres. Comme eux, il a peint des bouquets, des natures-mortes, des paysages d'hiver. Ses ciels mélodramatiques, ses routes bombées, sa boue neigeuse et ses blés couchés sont aussi irritants que les auberges, les vaches et les frondaisons des autres. Mais, heureusement, Vlaminck a été, avant, un des peintres fauves les plus valables : celui parmi tous, parce qu'il n'avait pas de culture, qui rejetta l'école, quelle qu'elle soit, avec une joie communicative et exubérante. Matisse, lui-même, ne donne pas une ivresse de la couleur pareille à celle des barres vives et des points de la touche de Vlaminck, manifestée dans ses œuvres de 1905 ou 1906 ; le *Remorqueur*, le *Pont de Chatou*, la *Femme au chien*, la *Nature-morte aux pommes*. « Si nous voulons chercher au début du siècle, a récemment écrit un critique, la toile qui marque le mieux ce qu'était alors le fauvisme au point de vue historique, c'est une peinture de Vlaminck qui nous en donnera l'image la plus éclatante ». Ainsi ce sont les œuvres fauves de Vlaminck qui resteront, pour l'avenir, comme les pures manifestations d'une période importante dans l'histoire de la peinture moderne, un peu comme les marines de Boudin dans l'histoire de la peinture impressionniste, et Vlaminck, qui un jour s'est perdu pour vouloir faire « un art aussi solide que celui des musées », connaîtra les musées pour le temps de sa sauvagerie.

PIERRE GUERRE.

(Un volume, 40 pages, 5 lithographies originales dont 1 en couleurs, 35 reproductions en couleurs. Prix : 8.500 frs).

LES MERVEILLES DU LOUVRE, tome I (*Hachette*).

Nous devons aux travaux de Malraux le goût et même l'engouement du grand public lettré à constituer un musée de photographies plus facile d'accès, plus intime mais peut-être plus démonstratif, plus enseignant encore s'il est possible, que le vrai. Le luxueux

ouvrage des éditions Hachette met cette démonstration photographique à la portée du grand public tout court. Livre d'initiation que l'on ne doit pas mésestimer car il a l'avantage de mettre dans une sorte de contact nouveau avec des œuvres perdues quelquefois dans des salles ou des vitrines, en tous cas manquant d'isolement. « Il faut surtout considérer les œuvres d'art comme des créatures, comme des êtres vivants » écrit dans sa préface Jean Charbouneaux.

Les images, certaines très remarquables en couleurs, qui nous sont offertes dans ce tome, allant de la proto-histoire à la Renaissance, montrent bien que la photographie a cessé aujourd'hui d'aviver des souvenirs, voire de fournir des documents. Elle exprime le caractère, l'émotion. Elle fait mieux connaître. Elle « multiplie le plaisir par l'analyse du plaisir ». Jean Charbonneaux a raison de dire que l'essentiel reste le dialogue muet, seul à seul, avec l'œuvre. Un livre comme *Les Merveilles du Louvre* semble prolonger indéfiniment ce dialogue. Les analyses historiques et esthétiques sont claires, élémentaires sans doute, mais partant d'un esprit de synthèse précis. Elles se réfèrent constamment aux sculptures ou aux tableaux, associant ainsi le musée à la connaissance. Le Louvre familier, le Louvre source d'enchantement : le musée moderne, considéré sous une optique moderne, a cessé d'être la nécropole poussiéreuse de jadis.

P. E.

(Un vol. relié toile, 344 pages, 70 hors-texte en couleurs, 1 illustr. en noir - Prix : 5.950 frs).

L'ŒIL.

Une revue d'art destinée au grand public ne doit pas être un assemblage d'articles sur des sujets plus ou moins d'actualité avec compte rendus d'expositions. Elle ne doit pas non plus flatter le snobisme ni encourager les satisfactions spéculatives de certains « amateurs », pas plus que vouloir donner l'occasion de paraître connaisseur ou de reconnaître les styles. C'est parce que *L'Œil* a évité ces facilités qu'elle apparaît aujourd'hui comme la meilleure revue d'art de grand tirage. Elle éclaire, mais elle oriente aussi. Elle représente le vrai goût contemporain en lui intégrant les arts d'autres époques, les découvertes de l'archéologie, et en confrontant les valeurs des créateurs modernes.

P. E.